

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

REVISITER L'ORIGINE : TRAVAIL DE MÉMOIRE ET ÉCRITURE DE LA SURVIVANCE DANS *A  
MERCY* DE TONI MORRISON

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

PASCALE LÉVESQUE AUGER

FÉVRIER 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de mémoire, monsieur Isaac Bazié, pour sa rigueur, sa générosité, son support et son sourire. Ce fut un grand plaisir de travailler avec lui durant les dernières années. Grâce à son aide précieuse et à ses conseils judicieux, j'achève ce travail de recherche et d'écriture en étant fière du chemin parcouru. Merci donc, monsieur Bazié, pour tous ces encouragements et ces discussions éclairantes.

J'aimerais remercier de tout mon cœur ma famille, Hélène, Jacques et Olivier. Vous êtes mon refuge, ma douce tranquillité, ma maison. Vous avez su, au cours des années, trouver les mots pour me rassurer et toujours me pousser à aller au bout de moi-même. Vous avez cru en moi même dans les moments où j'ai douté. Et j'ai douté. D'une certaine façon, cet accomplissement est un peu aussi le vôtre.

Je me dois de souligner la présence et l'amitié sincère de tant de gens qui m'ont accompagnée durant ces années de maîtrise. La bande rapprochée : Andréane, amie de toujours, ma sœur, merci d'avoir su entendre mes difficultés et d'avoir pris soin de moi. Merci pour les lectures et les relectures, merci d'être là, autant que ça. Ana, belle et grande amie au cœur immense. Merci pour le bonheur dense. Rachel, rayonnante amie rencontrée durant le premier séminaire et avec qui, déjà, j'ai fait les 400 coups. Merci tout simplement. Tout ça aurait été bien différent sans toi. Mille mercis aussi à Cait, Janie, Gaby, Simon, Gabriel, mia cara amica Irene M., Julien K. (c'est un peu de ta faute cette maîtrise), Émilie, Élyse, Louis-Daniel, Céline, Laurence, Simon, Marie-Andrée.

Un dernier merci à mes amis et collègues Caroline D., Jérémie, Marilou, Jocelyn. Merci pour votre patience et les grands éclats de rire.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE 1	
L'IMPORTANCE DU TRAVAIL DE MÉMOIRE .....	15
La mémoire comme véritable réservoir d'écriture .....	15
Mémoire et histoire américaine .....	18
Reconstruire le passé : mémoire manipulée et refoulement .....	22
Variations sur la mémoire et l'oubli .....	28
L'importance de la mise en récit .....	36
La persistance des traces : onomastique et mémoire .....	40
CHAPITRE 2	
LES ORIGINES EN QUESTION .....	47
Difficile appartenance à la nation et double conscience historique .....	47
Entre domination et liberté .....	47
Le sujet face à la nation .....	56
Le langage et l'opacité .....	67
Étranger chez soi .....	73
Espace liminal, espace négocié .....	75



Articuler la différence .....	81
Politique du semblable : une pensée de l'entrelacement .....	81

### CHAPITRE 3

DU REGARD AU VISAGE, UNE ÉPIPHANIE .....	84
CONCLUSION .....	96
BIBLIOGRAPHIE .....	102

## RÉSUMÉ

Le présent travail de recherche se concentre sur l'importance du travail de mémoire et l'écriture de la survivance à l'œuvre dans *A Mercy* (2008, *Un don* en français) de la romancière américaine Toni Morrison. *A Mercy*, roman historique aux dimensions personnelles, revisite les origines de la nation américaine par une mise en doute de l'objectivité du passé et une narration de mémoires plurielles qui contribuent à mettre en lumière une part altérée voire oubliée de l'histoire du pays. En remontant jusqu'à l'enfance de la nation, Morrison dévoile certaines zones d'ombre entre les lignes de l'Histoire officielle et réfléchit à l'héritage de la violence fondatrice ainsi qu'aux différentes politiques d'exclusion qui font du territoire américain un espace liminal encore à négocier. Œuvrant à reconstruire un lien narratif perdu d'avec le passé et une voix pour ceux que l'on souhaitait en marge, Morrison décentre et épuise un langage raciste qui s'ignore, inversant sans cesse le concept d'altérité et nous présentant des personnages complexes, inassignables sinon à leur propres ombre et lumière. (Glissant)

*A Mercy* (2008) nous permet de réfléchir de manière originale au problème de la case sans clé qu'est l'Amérique et à la complexité d'une réelle conscience historique. C'est à partir de l'idée d'un temps révisionnaire et d'une écriture qui permet de hanter l'Histoire que sera abordée la question de la marginalité et de la survivance. Au cœur de cette écriture de la survivance se trouve la revendication d'un pouvoir d'engendrement d'une histoire différentielle (Bhabha) qui trouve sa force dans une double conscience historique (W.E.B. Du Bois) et dans une remise en doute de l'homogénéité culturelle. Faisant éclater l'idée du « chez-soi » pour mieux réfléchir à la notion « d'étranger chez soi », Morrison met au jour la difficile appartenance à la nation. Est alors démontrée l'importance de lire ce qui se déroule à la frontière du visible et de l'invisible afin d'établir une véritable politique de la reconnaissance et une réelle articulation des différences culturelles. L'analyse de l'au-delà des regards (Lévinas) mettra en lumière l'idée d'une politique du semblable (Mbembe); une politique qui pose les bases d'un nouvel humanisme.

Mots-clés : altérité, appartenance, énonciation, histoire, mémoire, nation, reconnaissance, tiers-espace.

## INTRODUCTION

SUR LA VIOLENCE FONDATRICE DE LA NATION AMÉRICAINE OU « L'ÉPOQUE OÙ LE RACISME S'APPELAIT LE COLONIALISME<sup>1</sup> », DISAIT MALCOLM X

L'Histoire de l'Amérique en est une d'exclusion, de violence et de contradictions. Cette terre, que l'on disait « nouvelle » (qui pourtant était habitée depuis des siècles) et qui incarnait l'ultime refuge des exclus, s'est rapidement révélée être un lieu où s'est imposée une ségrégation raciale; ségrégation qui perdure aujourd'hui par un nativisme simplement plus sournois qu'une exclusion explicite. Ce nativisme, qui se manifeste dès l'arrivée du Mayflower en 1620 avec, à son bord, ceux que l'on nomme les « Pères Pèlerins », peut être défini comme le « refus de l'étranger pouvant porter atteinte à l'essence de ce qui est considéré comme "américain"<sup>2</sup>. » Ce refus de l'Autre nous semble être un exemple flagrant des contradictions qui ont mené à la fondation de ce que l'on nomme les États-Unis, pays pourtant essentiellement métis<sup>3</sup> et peuplé d'immigrants. Le caractère douloureux et controversé des origines de ce pays favorise une tendance à la réécriture de l'histoire; une histoire loin d'un idéal pastoral et plus près du réel contexte mortifère des siècles de colonialisme qui ont façonné le territoire et les idéaux de cette nation oublieuse. Car, « au commencement étaient la conquête, l'esclavage et la mort<sup>4</sup>. » Or, le passé américain nous est donné à lire trop souvent du point de vue des conquérants, lesquels ont justifié la violence des premiers siècles au nom du progrès de l'humanité. Le meurtre, voire le génocide des différentes nations autochtones ainsi que la déshumanisation de la population en esclavage nous rappellent les disparus des mémoires, les zones d'ombre entre les lignes de l'Histoire.

<sup>1</sup> Malcolm X., *Sur l'histoire afro-américaine*, Bruxelles, Éditions Aden, 2008, p. 16.

<sup>2</sup> Pierre Sicard et Frédérique Spill, *Regards sur l'Amérique. Approche documentaire des États-Unis*, Paris, Armand Colin, coll. : « U. Histoire », 2011, p. 215.

<sup>3</sup> Il est à noter que le terme « métis » ne fait pas consensus. En effet, l'idée d'une Amérique métissée n'est pas un lieu commun pour le peuple américain dont la langue, et il importe de le souligner, n'offre pas de terme pour désigner les métis.

<sup>4</sup> Howard Zinn, *Une histoire populaire des États-Unis; de 1492 à nos jours*, Montréal, LUX éditeurs, coll. : « Mémoires des Amériques », 2010, p. 12.

Revisitons donc, en premier lieu, les origines de la nation américaine en quelques dates et faits marquants.

Selon l'historien et sociologue Howard Zinn, « il n'est pas, dans l'histoire, de pays où le racisme ait occupé une place plus importante – et sur une aussi longue durée – qu'aux États-Unis<sup>5</sup>. » Or, avant même que le racisme ne gangrène la société américaine, l'esclavagisme, tel que pratiqué dans les colonies, ne connaissait aucune couleur. En effet, lorsque le premier bateau hollandais accoste à Jamestown avec à son bord une vingtaine d'Africains, une quinzaine d'entre eux sont vendus au gouverneur de la Virginie afin de travailler comme servants au même titre que d'autres Blancs.

La pratique de l'esclavage a commencé relativement tard dans les colonies américaines. Importés en 1609 en Virginie depuis les Antilles, les vingt premiers esclaves noirs ont longtemps côtoyé des travailleurs blancs sous contrat ("indentured servants".) Cette pratique très commune au 17<sup>e</sup> siècle permettait à des Européens pauvres de financer la traversée en vendant leur service à des employeurs pour qui ils travaillaient gratuitement, afin de rembourser la dette du voyage. Ceux-ci constituaient même l'essentiel de la main-d'œuvre dans les deux tiers des colonies anglaises du Sud<sup>6</sup>.

Ce n'est qu'en 1645 que les Américains se lancent dans le commerce des esclaves. Graduellement, au cours des décennies suivantes, plusieurs États se dotent de lois institutionnalisant l'esclavage à vie. Le racisme particulier qui se développe à cette époque, un racisme de haine, de mépris et de paternalisme, allait déterminer le statut inférieur des Noirs en Amérique au cours des 350 années à venir. Déjà en 1800, dix à quinze millions d'esclaves ont été transportés aux Amériques et on estime qu'environ 50 millions d'Africains furent victimes – mortes ou vivantes – de l'esclavage pendant ces quelques siècles que nous considérons comme les « origines » de ce grand continent. Vers la fin du 17<sup>e</sup> siècle apparaissent peu à peu les *Blacks Codes*, ces codes de conduites qui restreignent voire abolissent les droits du peuple noir en sol américain. Avec l'apparition de ces codes, non seulement la déshumanisation devient loi, mais la pratique de l'esclavage se colore

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>6</sup> Élise Marienstras et Naomi Wulf, *Révoltes et révolutions en Amérique*, Neuilly, Éditions Atlande, coll. : « Clefs Concours – Histoire moderne », 2005, p. 35.

définitivement. Souvent décliné en plusieurs articles et « avec l'aridité qui convient au sérieux des lois, le Code noir raconte la vie et la mort de ceux qui ne devaient pas avoir d'histoire<sup>7</sup>. » Nous reviendrons sur la falsification historique qui s'ajoute aux arguments du racisme naissant, mais nous pouvons déjà affirmer que ces codes font, à eux seuls, mentir la rhétorique américaine de la liberté et de l'égalité qui constituent les fondements de la Déclaration d'Indépendance.

Au cours de la guerre d'Indépendance (1775 – 1781), on estime à dix mille le nombre d'Afro-Américains qui prennent place au sein des troupes indépendantistes dans l'espoir d'y gagner leur affranchissement. Or, non seulement cet espoir reste lettre morte, mais à la suite de la Déclaration d'Indépendance s'instaure au Sud une ségrégation de jure, c'est-à-dire de droit, par opposition à une ségrégation de facto (de fait) pratiquée au Nord. Lentement, le racisme s'enracine dans le sol américain et vient du même coup, justifier l'esclavagisme alors déjà au cœur du modèle économique des plantations du Sud. C'est en 1802 que se trace une ligne claire entre les États esclavagistes du Sud et les États abolitionnistes du Nord. La ligne de Maxon-Dixon divise le pays, prédisant du même coup un conflit idéologique de grande envergure. La Guerre de Sécession qui éclate en 1861 a comme préambule l'affirmation d'une identité sudiste spécifique à une époque où l'économie de plantation atteint son apogée. Entre décembre 1860 et mai 1861, onze États font sécession et ce jusqu' en 1865 lorsque le Nord (ou ce que l'on nommait l'Union) sort vainqueur du conflit et impose l'abolition fédérale de l'esclavage ainsi que la citoyenneté américaine et le droit de vote pour les Noirs (soient les 13<sup>e</sup>, 14<sup>e</sup> et 15<sup>e</sup> amendements de la Constitution.) Or, ces modifications ne seront pas respectées tant au Nord (il est important de le mentionner) qu'au Sud (surtout) pourtant réintégré à la fédération.

Les ex-États sécessionnistes furent tous réintégrés à la nation après avoir officiellement accepté les mesures nationales liées à l'abolition de l'esclavage. Néanmoins, après la période dite de « Reconstruction » (1865-1877), les Sudistes blancs reprirent le contrôle de la région et rétablirent la suprématie blanche en imposant la ségrégation raciale. Les gouvernements des ex-États confédérés

---

<sup>7</sup> Édouard Glissant, *10 mai, Mémoires de la traite négrière, de l'esclavage et de leurs abolitions*, Paris, Éditions Galaade,



adoptèrent des lois (surnommées lois de Jim Crow) qui excluaient les Noirs de la vie publique, les privaient du droit de vote, et les traitaient de manière ouvertement discriminatoire comme des citoyens inférieurs. Ainsi, entre la fin du 19<sup>e</sup> siècle et le milieu des années 1960, le Sud se distingua du reste de la nation par l'institutionnalisation du racisme et le non-respect des droits garantis par la Constitution fédérale à l'issue de la Guerre de Sécession<sup>8</sup>.

Cette trahison du peuple par lui-même perdure jusqu'au milieu du siècle dernier malgré le Civil Rights Act<sup>9</sup> et ses nombreuses modifications. Afin de mettre en lumière ces contradictions et ces politiques d'exclusion qui contribuèrent à créer un réel système légiféré d'apartheid aux États-Unis, nous aimerions évoquer les grandes lignes d'un discours qui souligne l'importance du travail de mémoire; travail qui se constitue, en quelque sorte, par une dialectique entre une mémoire imposée et une résistance.

Le cinq juillet 1852, soit treize ans avant la fin de la Guerre de Sécession, un esclave affranchi du nom de Frederick Douglass prononçait un discours sur l'appartenance au pays et sur le mensonge de celui-ci envers le peuple afro-américain. Tel un prophète, Douglass se demande alors si une réconciliation est possible après une ségrégation aussi violente et radicale que celle infligée aux Noirs américains par une suprématie blanche qui peine à justifier ses actes. Ce discours, d'une grande force poétique et politique, pose la question de l'identité américaine sous l'angle d'une résistance tranquille. « Concitoyens » en est le premier mot, une adresse qui d'emblée marque un appel à la fin de l'exclusion. Tout le discours est ponctué de « nous » et de « vous » qui marquent bien le chemin à parcourir afin de réaliser l'égalité raciale. « Ce que votre 4 juillet signifie pour un esclave » se pose en véritable critique de l'oubli; critique faite « au nom de l'humanité, au nom de la liberté, au nom de la Constitution et au nom de la Bible<sup>10</sup>. »

Concitoyens, par-delà vos tumultueuses réjouissances nationales, j'entends, moi, la mélancolique plainte poussée par ces millions de gens dont les chaînes, lourdes et cruelles, sont aujourd'hui rendues plus intolérables encore par les cris de jubilation.

<sup>8</sup> Pierre Sicard et Frédérique Spill, *op. cit.*, p. 96.

<sup>9</sup> Le Civil Right Act de 1964 déclarait illégale toute discrimination relevant de la race, de la religion, de l'origine nationale ou encore de la couleur de peau.

<sup>10</sup> Frederick Douglass, « Ce que votre 4 juillet signifie pour un esclave », *Mémoires d'un esclave*, Montréal, Lux éditeurs, 2007, 208 pages.

Et si je devais oublier, si en ce jour, je devais ne pas me rappeler ces tristes enfants ensanglantés, alors « que ma main droite se dessèche et que ma langue s'attache à mon palais. » Les oublier, passer rapidement sur leurs souffrances avant de faire chorus avec les autres serait la plus choquante et la plus scandaleuse des trahisons et ferait de moi un objet de honte aux yeux du monde comme aux yeux de Dieu. Le sujet dont je veux vous parler, concitoyens, c'est l'esclavage en Amérique. Je veux vous faire voir ce jour du point de vue de l'esclave. Ici, devant vous, je m'identifie à tous ceux qui sont enchaînés, j'endosse volontiers tout le mal qu'on voudra en dire et je déclare sans l'ombre d'une hésitation que jamais la vertu et le comportement de cette nation ne m'ont paru aussi sombres qu'en ce 4 juillet. Que l'on se tourne vers les déclarations d'hier ou vers les professions de foi d'aujourd'hui, la conduite de notre nation reste aussi hideuse et révoltante. L'Amérique se ment à elle-même à propos de son passé, se ment à elle-même en ce moment et se fait la solennelle promesse de continuer à se mentir à elle-même à l'avenir. [...] Que signifie donc pour un esclave votre 4 juillet? Voici ma réponse. C'est un jour qui, plus que n'importe quel autre jour de l'année, lui révèle la cruauté et l'écœurante injustice dont il est sans cesse victime<sup>11</sup>.

En effet, et comme le souligne Douglass, l'égalité sans cesse brandie au cours de l'Histoire comme une utopie réalisée s'accompagne pourtant chaque fois d'une exclusion accrue et d'une certaine hypocrisie, surtout en ce qui concerne le non-respect des lois. La contradiction entre le sort des Noirs et des autochtones en sol américain et le droit naturel lockien promu dans la Déclaration d'Indépendance laisse à penser que l'unité nationale américaine ne pouvait se faire que contre une minorité exploitée, dans l'exclusion de « deux altérités radicales : celle de l'Indien et celle du Noir<sup>12</sup> » ainsi que par une falsification historique permettant d'occulter l'immense contribution des Afro-américains à l'enrichissement culturel et économique des États-Unis. En effet, ce mythe d'anhistoricité a servi à priver les Noirs de leur histoire « en parvenant à imposer, y compris aux Noirs eux-mêmes, la vision truquée d'une population tirée de la préhistoire et reconnaissante de l'avoir été<sup>13</sup>. » C'est de cette manière que « l'idéologie américaine coupe court à toute revendication spécifiquement noire : car tout mouvement de protestation ne se conçoit, dans cette optique, que comme une manifestation d'ingratitude<sup>14</sup>. »

---

11 *Ibid.*, p. 154, 155 et 159

12 Philippe Paraire, *Les Noirs américains. Généalogie d'une exclusion*, Paris, Hachette, coll. : « Pluriel », 1993, p. 35.

13 *Ibid.*, p. 71.

14 *Ibid.*, p. 71.

Nous pensons donc que la mémoire des États-Unis a été instrumentalisée. Nous croyons qu'elle est « une manipulation concertée de la mémoire et de l'oubli par des détenteurs de pouvoir<sup>15</sup> », pour reprendre les mots de Paul Ricoeur. C'est ce qu'explicitait Douglass dans son discours et c'est aussi ce que tentent de démontrer de nombreux penseurs, historiens ou romanciers comme la lauréate du Nobel de littérature en 1993, l'Américaine Toni Morrison. En effet, la mémoire se pose en véritable réservoir d'écriture chez Morrison. L'ensemble de son œuvre insiste sur l'idée que le racisme est un aspect historique et culturel de la condition américaine, et ce, même si cette idée implique qu'on revisite les origines de la nation. *Playing in the dark*, un essai qu'elle fait paraître en 1992, démontre comment aucun écrivain vivant dans une société entièrement racialisée ne peut échapper à un langage infléchi par la race. Elle essaie alors d'identifier les moments où la littérature fut, en quelque sorte, complice de la fabrication du racisme aux États-Unis. En outre, depuis la parution de son tout premier récit *The Bluest eye* en 1969, soit en pleine lutte contre la ségrégation raciale, Morrison refuse de faire parler une seule voix. Ce refus de soumettre l'histoire au seul point de vue dominant constitue une des forces narratives de tous ses romans. La voix poétique de cette grande écrivaine américaine maîtrise tout à fait le télescopage des siècles, des cultures et des mythes, mélangeant un regard à la fois politique et culturel sur différentes époques. Ce faisant, elle travaille à libérer, dans chacune des histoires qu'elle raconte, la langue de son racisme ignoré. Dans une entrevue réalisée par Étienne Leterrier à la suite de la parution de son dernier opus *Home* en 2012, Toni Morrison explique la fonction des « voix hors champ » qui sont présentes dans plusieurs de ses romans; des voix qui peuvent incarner l'investissement politique de l'écrivaine :

Cela vient, je crois, de ce que dans la culture afro-américaine, héritée de l'esclavage, les chansons et donc le fait d'utiliser la parole sur le mode de l'invocation étaient extrêmement présentes, pas uniquement comme une consolation contre différents maux, mais également comme une manière de raconter des histoires, de se reconforter, quand on ne pouvait pas dire à haute voix les choses<sup>16</sup>.

15 Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 97.

16 Étienne Leterrier, « Endurer puis triompher », *Le matricule des anges*, N°137, Octobre 2012, p. 22.



L'Amérique de Toni Morrison est celle des marginalisés, celle des nombreux récits autobiographiques d'esclaves (tel que celui rédigé par Douglass) qui connaissaient bien la puissance de la littérature pour raconter l'humanité volée et la dignité brisée dans un effort d'écriture presque révolutionnaire, si l'on considère les conditions dans lesquelles ils ont dû apprendre à lire et à écrire en tant qu'esclave. Ces récits d'esclaves servent d'ancrage à l'écriture de la romancière et son entreprise littéraire est constituée de ces souvenirs douloureux qu'elle tente de compléter par un acte d'imagination et de commémoration. Dans un texte intitulé « The site of memory<sup>17</sup> », elle remarque :

Thus memory weighs heavily in what I find to be significant. Zora Neale Hurston said: "Like the dead-seeming cold rocks, I have memories that went to make me". These memories within are the subsoil of my work. But memories and recollections won't give me total access to the unwritten interior life of these people. Only the act of the imagination can help me<sup>18</sup>.

En outre, l'Amérique de Morrison est à la fois terre d'espoir et terre d'amertume. Elle se situe à la jonction de l'espoir du changement et de la déception causée par de tristes répétitions de l'Histoire : c'est l'Amérique que lui ont léguée ses grands-parents. C'est ce qui nous est donné à lire dans l'article au titre évocateur « A slow walk of trees<sup>19</sup> ».

Hopeless, he'd said. Hopeless. For he was certain that white people of every political, religious, geographical, and economic background would band together against black people everywhere when they felt the threat of our progress. And a hundred years after he sought safety from the white man's "promise", somebody put a bullet in Martin Luther King's brain. And not long before that some excellent samples of the master race demonstrated their courage and virility by dynamiting some little black girls to death. If he were here now, my grandfather, he would shake his head, close his eyes, and pull out his violin – too polite to say, "I told you so". And his wife would pay attention to the music but not to the sadness in her husband's eyes, for she would see what she expected to see – not the occasional historical repetition but, like the slow walk of certain species of trees from the flat-

17 Toni Morrison, « The site of memory », *What moves at the margin*, Jackson, University Press of Mississippi, 2008, pages 65-82.

18 *Ibid.*, p. 70-71.

19 Toni Morrison, « A slow walk of tree », *What moves at the margin*, Jackson, University Press of Mississippi, 2008, pages 3-14.

lands up into the mountains, she would see the signs of irrevocable and permanent change<sup>20</sup>.

La relecture des origines américaines semble être la seule façon de transcender les contradictions et de s'approcher enfin d'une identité nationale qui ne se construit plus de façon négative par l'exclusion raciale, mais bien plutôt par la reconnaissance de l'apport de chacune des cultures qui ont bâti cette Amérique métissée. Dans une célèbre entrevue réalisée par Salman Rushdie, Morrison explique le problème avec le mot « Américain ». Ce problème est d'abord identitaire et souligne, une fois de plus, le caractère controversé des origines de la nation. Elle explique:

As a writer (...) I felt very strongly identified by my culture, which is to say my race, but not my by the state, not by the country. I wanted, very very much as a child, to *be* American, to *feel* that way. Everything was designed to prevent me from that. (...) I was always a marginalized person within the context of the mainstream, the major civilisation. I began to value more the marginality, the sort of peripheral existence, because it seemed to offer so much more. It was deeper, more complex, it had a tension, it related to the center but it wasn't the center. So of that sense of feeling American, I was deprived. I was deprived of that, and I felt bereft. Now, of course, I take it as a position of far more interesting possibilities<sup>21</sup>.

Une telle conception de l'américanité ouvre certainement « de nouvelles possibilités en exhumant ces épisodes du passé laissés dans l'ombre et au cours desquels, même si ce fut trop brièvement, les individus ont su faire preuve de leur capacité à résister, à s'unir et parfois même à l'emporter<sup>22</sup>. » C'est dans cette optique que nous aimerions étudier l'avant-dernier roman de Toni Morrison intitulé *A Mercy*<sup>23</sup> qui raconte l'esclavage, celui annonçant le racisme et précédant les Codes noirs.

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>21</sup> Toni Morrison, *Conversations*, Jackson, University Press of Mississippi, 2008, p. 55.

<sup>22</sup> Howard Zinn, *op. cit.*, p. 16.

<sup>23</sup> Nous utiliserons le titre original en anglais tout au long du mémoire. Toutefois, la référence est celle de la traduction, *Un don*, chez Christian Bourgois Éditeur.



Cette fiction se déroule à la suite d'un évènement historique marquant, mais très peu évoqué : la révolte de Bacon en Virginie<sup>24</sup>. La symbolique de ce choix est indéniable : d'abord en raison de ce que représente la Virginie dans l'Histoire du peuple noir c'est-à-dire les rivages qui ont accueilli les premiers Africains sur le territoire, mais aussi parce que cette révolte étrange a eu lieu avant la société hiérarchisée en races. Une révolte qui a pour origine des questions de politique indienne, et « que l'on ne peut qualifier d'anti-aristocratique ou d'anti-indienne, tant elle participe aux deux<sup>25</sup>. » Ce choix vient donc manifestement nuancer les faits historiques décrivant la vie au temps des colonies américaines.

Nous sommes d'avis que le choix de cet évènement historique pour trame de fond du récit révèle la volonté de l'auteure de restituer les données historiques entre les lignes de l'Histoire. Cela contribue à ressusciter les voix spectrales oubliées par l'histoire et à mettre en lumière le caractère distinct de chacune d'elles. En effet, la romancière propose des histoires singulières d'oubliés et de marginaux qui ne s'insèrent jamais parfaitement dans le grand récit de l'humanité menaçant ainsi l'unité historique. Toni Morrison raconte, dans son avant-dernier roman, une histoire bien au-delà de la simple binarité noir et blanc, inversant sans cesse le concept d'altérité. Ce roman « historique » aux dimensions personnelles recompose une époque où l'esclavage n'était pas encore une question de race. « She wanted to separate race from slavery to see what it was like, what it might have been like, to be a slave but without being raced; where your status was being enslaved but there was no application of racial inferiority<sup>26</sup> ». *A Mercy* nous montre que l'esclavagisme et le racisme n'étaient pas

<sup>24</sup> La révolte de Bacon, ainsi nommée en raison du nom de son instigateur, Nathaniel Bacon, est une révolte populaire qui se déroula à Jamestown en 1676. Pour de nombreux historiens, cette révolte incarne le premier sentiment révolutionnaire éprouvé dans ce jeune pays, presque cent ans jour pour jour avant la révolution américaine. Cette révolte se justifiait, entre autres, par l'augmentation des taxes et la diminution du prix du tabac, mais aussi par le ressentiment envers une société accordant de plus en plus de privilèges à une petite portion de la population. Pour Morrison, cet évènement et les conséquences qui s'en suivirent constituent le véritable point de départ de la ségrégation raciale aux États-Unis. En effet, à la suite de cette révolte, apparurent les premières lois racistes de Virginie. D'une certaine façon, il s'agissait là des premiers Codes noirs avant l'heure. *A Mercy*, dont l'action se déroule en Virginie durant la décennie 1690, dessine donc le portrait de cet État à la suite des évènements de Jamestown.

<sup>25</sup> Howard Zinn, *op.cit.*, p. 52.

<sup>26</sup> La Vinia Delois Jennings, « A Mercy: Toni Morrison Plots the Formation of Racial Slavery in Seventeenth-Century America » dans *Callaloo* 32.2, 2009, p. 645-703.

inhérents à l'idéologie coloniale, mais qu'ils étaient bien plutôt un « couple » construit, planté, institutionnalisé et légalisé au fil des décennies.

A *Mercy* raconte l'histoire de cette étrange « famille reconstituée » dans laquelle évoluent trois jeunes filles (Lina l'Amérindienne, Sorrow la blanche orpheline et Florens, petite esclave vendue pour régler la dette d'un riche propriétaire de plantation.) Toutes trois, abandonnées, se retrouvent sur la ferme d'un Européen et sa femme nouvellement arrivés : Jacob et Rebekka Vaark, des maîtres qui font exception à la règle par leur clémence. Cette ferme peut en quelque sorte symboliser un véritable chez soi (l'intraduisible « home » en anglais) duquel peuvent s'élever ces voix de la dépossession. Le roman est constitué de 12 tableaux dans lesquels trois narrateurs prennent tour à tour la parole. C'est un narrateur omniscient qui décrit les différentes histoires des personnages avant et après leur arrivée sur la ferme : d'abord l'histoire de monsieur Vaark lui-même, puis Lina, madame Vaark, l'enfant-mère Sorrow et enfin Willard et Scully. C'est, en outre, entre chacune de ces histoires que progresse le récit de Florens ; un récit, écrit à la première personne, et qui a pour destinataire l'amant perdu, soit celui que l'on nomme le forgeron. Or les mots de Florens, que l'on sait gravés à même la terre, nous sont aussi destinés. Ils nous engagent, nous menacent et nous préviennent de la violence du récit. « N'aie pas peur », écrit-elle pour premiers mots. « Mon récit ne peut pas te faire du mal malgré ce que j'ai fait et je promets de rester calmement étendue dans le noir – je pleurerai peut-être, ou je verrai parfois à nouveau le sang –, mais je ne déploierai plus jamais mes membres avant de me dresser et de montrer les dents. Je m'explique<sup>27</sup> ». Nous croyons que son récit, empreint de confidences, en est un qui parle de survivance et qui progresse en creusant la mémoire et la conscience de tous ceux qui ne savent plus se posséder. Enfin, comme pour contrer la violence, le roman se termine avec les mots de la mère de Florens. Ceux-ci constituent une réponse à l'abandon et un appel à la résistance.

La ferme des Vaarks, d'où s'énonce le récit de la petite Florens, peut en quelque sorte représenter un idéal du pays à naître. En effet, ce lieu ressemble à l'utopique "home" que

---

27 Toni Morrison, *Un don*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2008, p. 9.

décrit Morrison dans un article de l'ouvrage *The house that race built*<sup>28</sup>. Ce texte permet de comprendre l'intéressante distinction que fait l'auteur entre les antagonismes "house" et "home" ; une distinction qui révèle, une fois de plus, les questionnements au cœur de l'écriture de la romancière : « How to be both free and situated; how to convert a racist house into a race-specific yet nonracist home<sup>29</sup> »? Morrison y répond, dans chacun de ses romans, par un travail de langage qui œuvre contre l'acculturation et la domination.

C'est par la destruction de l'objectivité du passé et par la narration de mémoires plurielles que Morrison revisite les origines de la nation américaine dans *A Mercy*. L'unanimité des critiques américaines et européennes qui suivent la parution de ce roman peut paraître surprenante étant donné qu'il réclame une Histoire « autre ». Peut-être cela est-il une façon plus ou moins dissimulée de fédérer, une fois de plus, les minorités afin de laisser croire qu'elles font partie de l'Histoire dominante? Bien qu'il soit difficile de répondre à cette interrogation, notre étude révélera l'héritage de cette violence fondatrice et posera les questions suivantes : de quelle manière le roman de Toni Morrison revisite-t-il les origines de la nation américaine? Comment ce travail de mémoire replace-t-il les marginalisés au centre de l'Histoire? En quoi cette réécriture se pose comme une écriture de la survivance?

Le premier chapitre sera consacré à l'importance du travail de mémoire : il y sera question d'histoire, de mémoire et d'onomastique. En s'appuyant sur différentes recherches et théories, notamment celles de Paul Ricoeur, Pierre Nora, Maurice Halbwachs ou encore Emmanuel Kattan, il sera possible d'élaborer une définition du travail de mémoire propre à celui de la romancière. Nous traiterons, dans un premier temps, de la mémoire comme réservoir d'écriture chez Morrison, soit l'importance accordée à la mémoire dans son œuvre de manière générale. Ensuite, nous aborderons certains grands enjeux qui balisent le débat épistémologique qui perdure entre mémoire et histoire. Nous déterminerons donc quelques divergences d'opinions en ce qui a trait à l'écriture de l'histoire et au devoir de mémoire.

---

28 Wahneema Lubiano, *The house that race built. Black Americans, U.S. Terrain*, New York, Random House, 1997, 336 pages.

29 Toni Morrison, « Home », *The house that race built. Black Americans, U. S. Terrain*, New York: Random House, 1997, p. 5.

Afin de bien comprendre comment cela se met en œuvre dans le roman, il sera pertinent ici d'analyser la structure narrative en mettant l'accent sur l'accumulation des récits et la temporalité brisée. Ces observations nous permettront d'aborder, dans un troisième temps, les écueils de la reconstruction du passé que sont la mémoire manipulée et le refoulement. Nous verrons alors comment Morrison fait du silence des personnages un véritable code discursif à travers le roman à l'étude. Par la suite, nous serons en mesure de définir la visée positive du travail de mémoire à l'œuvre dans *A Mercy*. C'est dans cette partie qu'il sera brièvement question de l'oubli de réserve, notion fondamentale de la pensée philosophique de Paul Ricœur. En quelque sorte, cette visée positive du travail de mémoire qu'est l'idéal d'une mémoire apaisée peut se résumer en cette phrase prononcée par le personnage de Sethe dans *Beloved* : « l'avenir reposait sur la possibilité de tenir le passé en respect<sup>30</sup>. » Et, pour ce faire, nous soulignerons le travail d'écriture hautement nuancé de la romancière. Cela nous mènera alors à l'importance de la mise en récit dans l'élaboration d'une mémoire apaisée. Nous discuterons, entre autres, du conte de Lina qui évolue en filigrane du récit de la petite Florens. Enfin, comme pour rassembler chacun des éléments du premier chapitre de cette vaste analyse, nous élaborerons une étude des noms qui révélera de façon frappante « l'oubli et la persistance des traces. »

Le deuxième chapitre sera la continuité des thèses énoncées dans le chapitre premier : à partir de l'idée d'un temps révisionnaire et d'une écriture qui permet de hanter l'Histoire sera abordée la question de la marginalité et de la survivance. Ce chapitre mettra à contribution les théories de Homi K. Bhabha, d'Édouard Glissant, de W.E.B. Du Bois ainsi que plusieurs textes de Morrison concernant la difficile appartenance à la nation américaine. Dans un premier temps, ces éléments théoriques serviront à expliquer le contexte mortifère duquel les personnages du roman prennent la parole. L'importance du lieu d'énonciation sera ici démontrée afin de mieux comprendre ce texte polyphonique qui explore la dynamique entre domination et liberté. En effet, nous sommes d'avis que cette polyphonie rend compte d'un refus de soumettre l'histoire à un seul point de vue et il sera important de s'attarder à chacune des différentes voix qui brisent le silence et dont nous avons un échantillon dans

---

30 Toni Morrison, *Beloved*, Paris, Christian Bourgois, 1989, p. 65.



l'œuvre : tous ces exilés de l'intérieur, tous ces orphelins qui ont travaillé à bâtir le territoire et la culture américaine, ces immigrants venus d'Europe, ces esclaves arrachés à leur Afrique natale, les autochtones, premiers habitants de ces vastes espaces, volés et assujettis. Nous nous pencherons donc sur les enjeux d'une telle prise de parole. D'abord une remise en question de la conception d'une culture nationale homogène par la mise en lumière de cette ombre puissante venue de la marge qui secoue la tradition et l'imaginaire américain. Ensuite, à partir des éléments de réflexion avancés par Morrison dans *Playing in the dark*, notamment en ce qui concerne le portrait du « non-moi » que dessine l'idéologie raciale, il nous sera possible de mieux comprendre l'importance de la double conscience historique des Noirs en sol américain. Nous retrouverons ici les écrits de W.E.B. Du Bois qui nous permettront de révéler la distance qui sépare le peuple en servitude et marginalisé du reste du monde américain. L'idée de dévoilement introduira l'importance de lire ce qui se déroule à la frontière du visible et de l'invisible afin d'établir une véritable politique de la reconnaissance. À cet égard, nous poursuivrons l'analyse en évoquant le recours nécessaire à une parole radicalement autre. En effet, pour traduire ce qui manque à d'autres discours, il semble fondamental (à la fois pour Morrison et pour Glissant) de dépasser, déplacer, décentrer voire épuiser le langage marqué par l'idéologie raciale. Cette écriture singulière de la survivance travaille contre le rejet de l'altérité et permet de mieux réfléchir, ultimement, à la nation clivée en son sein et à l'idée d'un espace liminal, d'un espace négocié d'où pourraient enfin s'élever des voix « autres ». C'est du brouillage des frontières à l'intérieur même de la nation dont il sera question. En faisant éclater l'idée du « chez-soi », Morrison posera alors cette question : qui est l'étranger ? C'est donc dire que derrière cette écriture de la survivance, qui remonte aux origines conflictuelles de la nation, se trouve l'écho d'un meilleur vivre ensemble. Nous verrons donc comment cette écriture à la conscience double permet d'envisager une « sortie de la grande nuit » pour reprendre ici les mots d'Achille Mbembe.

L'étude des regards et des visages constituera le troisième et dernier chapitre. Cette analyse de la notion de visage telle que la propose Emmanuel Levinas rejoindra les idées avancées dans les deux premiers chapitres de cette étude notamment en ce qui a trait à l'idée de lire ce qui se trouve à la frontière du visible et de l'invisible afin de construire une



politique de la reconnaissance et du semblable. Nous amorcerons ce court chapitre en revenant sur l'héritage de la violence fondatrice et symbolique pour mieux comprendre la force d'un langage décentré et mouvant. Nous ferons alors le parallèle entre ce langage et la puissance du visage qui parle. En effet, nous soulignerons combien l'esclavagisme, dans son effort à chosifier les hommes, ne permettait pas de reconnaître la « hauteur d'autrui » et donc, du même coup, de réellement faire l'expérience du visage. Il sera ensuite question de ce qui est en jeu lorsque le face à face se réalise : l'au-delà du regard qui ne permet plus de domination et qui en appelle à une relation autre, faite de reconnaissance. Nous nous pencherons tout particulièrement sur le récit de Florens dans lequel il est possible de voir d'abord l'absence de visage, synonyme ici de dépossession, puis l'apparition d'une figure (et d'une figure écrite) qui lui permet enfin une montée en humanité. En quelque sorte, l'analyse du visage dans le roman à l'étude permettra de réfléchir à l'exposition des peuples voués à disparaître et à l'impossibilité d'une telle fin. Il s'agit là aussi d'une écriture de la survivance.

## CHAPITRE 1

### L'IMPORTANCE DU TRAVAIL DE MÉMOIRE

*...il faut que je rattrape à l'instant ces énormes étendues de silence où mon histoire s'est égarée.*  
Édouard Glissant

#### *La mémoire comme véritable réservoir d'écriture*

Pour Toni Morrison, le travail d'écrivain n'est pas sans responsabilité. L'esclavage étant aboli dans les faits (« officiellement » depuis 1865 comme nous le mentionnions précédemment), il n'en demeure pas moins vivant dans les mémoires. En tant qu'écrivaine, elle cherche à mettre des mots sur le silence obligé du peuple noir en sol américain pour mieux y faire écho dans la mémoire collective. D'une certaine façon, son travail littéraire rend hommage, par un acte d'imagination et de réminiscence, à ces voix terrées au fond de l'histoire officielle. Dans un texte qu'elle signe en 1987 et qui paraît dans le livre de William Zinsser *Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir*, elle compare le travail de l'écrivain à celui d'une rivière qui connaît le chemin de son lit après l'inondation. Elle écrivait :

[...] the act of imagination is bound up with memory. You know, they straightened out the Mississippi River in places, to make room for houses and livable acreage. Occasionally the river floods these places. "Floods" is the word they use, but in fact it is not flooding; it is remembering. Remembering where it used to be. All water has a perfect memory and is forever trying to get back to where it was. Writers are like that: remembering where we were, what valley we ran through, what the banks were like, the light that was there and the route back to our original place. It is emotional memory – what the nerves and the skin remember as well as how it appeared. And a rush of imagination is our "flooding"<sup>31</sup>.

---

31 Toni Morrison, « The site of memory », *op. cit.*, p. 76-77.

La métaphore de la rivière est très présente dans la pensée et dans l'œuvre de Morrison afin d'imager le va-et-vient des souvenirs qui nous habitent. En effet, dans une entrevue au *Matricule des Anges* à la suite de la parution de son dernier roman *Home*, elle remarque que l'eau était « à la fois ce qui transportait les navires négriers, donc un tombeau, mais aussi un élément fluide, donc changeant, comme l'espoir, comme la mémoire<sup>32</sup>. » Cette omniprésence de la rivière n'est pas sans rappeler l'œuvre phare de la romancière, *Beloved*, qu'elle publie en 1987. En effet, c'est par la rivière que l'enfant tué revient à la vie pour témoigner de la violence de son histoire qui est aussi, en quelque sorte, celle subie par tout un peuple. D'ailleurs, Morrison décrit *Beloved* comme une nécessité pour combler l'absence de lieux de mémoire quant à l'esclavage :

Le retour de *Beloved*, c'est aussi le retour de la mémoire de l'esclavage. [...] Le but est également de toucher un public qui n'arrivait pas à se représenter le passé douloureux de l'esclavage, comme si l'histoire traditionnelle ne suffisait tout simplement pas à dire le traumatisme et ses blessures. [...] Telle une allégorie, *Beloved* représente l'oubli du phénomène esclavagiste, oubli qui ne permet pas pour autant aux individus de vivre sereinement<sup>33</sup>.

C'est donc dire que Morrison est d'avis que la fiction permet d'ouvrir de nouvelles pistes là où la discipline historique se fait incomplète. Et cela se vérifie dans l'ensemble de son œuvre dans laquelle la mémoire devient un véritable réservoir d'écriture. À cet égard, nous aimerions donner quelques exemples. *The bluest eye* se veut le récit d'apprentissage de deux fillettes noires dans l'Amérique ségrégationniste des années 40. La rythmique du roman est aussi celle de la réminiscence : celle d'une année particulière avec ces quatre saisons qui défilent et qui met en place le décor pour une résurgence des souvenirs. La répétition des premières phrases, jusqu'à l'effacement même de la ponctuation et des espaces entre les mots, nous semble être là pour montrer la puissance du souvenir refoulé qui agit comme une hantise. Tout se passe comme si ces mots blessés et meurtris pointaient l'insuffisance du langage à traduire le difficile enracinement d'une partie de la population américaine marginalisée. Ainsi peut-on lire avant que ne débute le récit : « Il n'y a vraiment rien à

32 Étienne Leterrier, *op. cit.*, p. 23.

33 Jean-Pierre Le Glaunec et Geneviève Piché, *Quand le passé passe pas. Histoires et mémoires de l'esclavage : Québec, États-Unis, France et Afrique*, Québec, Éditions G.G.C., 2010, p. 74-75.

ajouter – sauf Pourquoi. Mais comme le Pourquoi est difficile à expliquer, on doit se réfugier dans le Comment<sup>34</sup>. » *Sula*, deuxième roman de Morrison, fait aussi de la mémoire l'essence de son récit. En effet, deux femmes noires, ayant grandi côte à côte, reviennent sur leur histoire et les années qui ont passé. Des points d'arrêts précis dans le temps (1919, 1920, 1921, 1922, 1923, 1927, 1937, 1939, 1940, 1941, 1965) servent d'ancrage à l'histoire de cette rencontre à la fois triste et lumineuse entre deux êtres qui « avaient entrepris de créer autre chose qu'elle puisse devenir<sup>35</sup> » malgré que « chacune avait compris depuis longtemps qu'elle n'était ni blanche, ni mâle, que toute liberté et tout triomphe leur étaient interdits<sup>36</sup>. » Ce roman, comme un hommage aux disparus, se clôt sur l'écho infini du manque comme un appel à une mémoire vivante : « C'était un beau cri – long et fort – mais il n'avait pas de fond ni de hauteur, que les cercles sans fin de la douleur<sup>37</sup>. » Le troisième roman de Morrison, *Song of Solomon*, est le récit d'une véritable quête initiatique qu'entreprend Macon Dead à travers le territoire américain. À la recherche d'un trésor caché duquel il espère faire fortune, Macon Dead découvrira plutôt le secret de ses origines. Morrison, qui dédie ce livre à son père, note en exergue : « Les pères connaîtront peut-être la célébrité. Et les enfants connaîtront peut-être leur nom<sup>38</sup>. » Nous sommes d'avis que ces quelques mots, placés en amont du récit, résument à eux seuls l'importance du travail de mémoire dans le rétablissement d'une filiation perdue. C'est donc la question identitaire qui est au centre de cette œuvre; question que nous savons intimement liée aux enjeux d'une mémoire apaisée. Avec *Beloved* s'amorce une trilogie qui offre à méditer sur trois époques importantes des États-Unis : d'abord l'Amérique des violences de l'esclavage de la fin du 19<sup>e</sup> siècle, puis les années 20 avec *Paradise* et enfin les années 70 avec *Jazz*. De manière générale, le parcours qu'entreprend Morrison dans cette trilogie est aussi, dirons-nous, celui de la revisite de l'Histoire; revisite qui s'entend bien au-delà d'une simple réclamation. En somme, nous pouvons affirmer que la thématique de la mémoire traverse toute l'œuvre de la romancière depuis *The Bluest eye* jusqu'au dernier roman, *Home*, paru en 2012. Il nous semble clair que,

<sup>34</sup> Toni Morrison, *L'œil le plus bleu*, Paris, Christian Bourgois, 1970, p. 12.

<sup>35</sup> Toni Morrison, *Sula*, Paris, Christian Bourgois, 1973, p. 61.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>38</sup> Toni Morrison, *La chanson de Solomon*, Paris, Christian Bourgois, 1977, p. 7.

pour Morrison, « l'art joue certainement un rôle dans l'édification d'une mémoire collective apaisée<sup>39</sup>. »

### *Mémoire et histoire américaine*

Revisiter les origines de la nation américaine comme le propose Morrison dans *A Mercy* peut, en quelque sorte, incarner les enjeux du débat épistémologique qui perdure entre mémoire et histoire. En effet, cette démarche constitue une véritable dynamique de souvenirs; une dialectique de laquelle peut émerger une image nouvelle du contexte qui les a fait naître. Pour Bergson<sup>40</sup> et beaucoup de ses successeurs qui se sont intéressés à la place de la mémoire dans la constitution de l'Histoire, le passé demeure tout entier dans notre mémoire. C'est dans cette optique que nous pouvons affirmer que le travail littéraire de Morrison permet d'élaborer une histoire vivante; une histoire qui n'est pas qu'un simple reste, mais bien un lien narratif avec le passé. Maurice Halbwachs, dans son célèbre ouvrage sur la mémoire collective notait avec justesse que :

L'histoire n'est pas tout le passé, mais elle n'est pas non plus, tout ce qui reste du passé. Ou, si l'on veut, à côté d'une histoire écrite, il y a une histoire vivante qui se perpétue et se renouvelle à travers le temps et où il est possible de retrouver un grand nombre de ces courants anciens qui n'avaient disparu qu'en apparence<sup>41</sup>.

C'est ainsi qu'il se questionne : « S'il n'en était pas ainsi, aurions-nous le droit de parler de mémoire collective, et quel service pourrait nous rendre des cadres qui ne subsisteraient plus à l'état de notions historiques, impersonnelles et dépouillées<sup>42</sup> »?

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>40</sup> Henri Bergson écrit en 1896 un ouvrage intitulé *Matière et mémoire*. Il y aborde la question des différentes formes de mémoire; une étude qui rassemble plusieurs notions qui serviront à développer les théories de nombreux philosophes contemporains. Dans son livre, Bergson distingue deux types de mémoires : la mémoire habitude (qui se rejoue sans cesse le passé et qui est liée au corps) et la mémoire souvenir (qui est plus contemplative et spirituelle.) Cette dernière est certainement plus en lien avec la notion de mémoire vivante que nous développerons tout au long de ce chapitre.

<sup>41</sup> Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997, p. 113.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 113.



La place de la mémoire (individuelle et collective) dans la constitution de l'histoire est donc problématique, et ce, pour différentes raisons. De manière générale, la position des détracteurs des lois mémorielles est que le devoir de mémoire et le besoin de reconnaissance s'unissent afin d'intégrer les histoires marginalisées dans l'Histoire officielle. Une idée que les historiens refusent en prônant plutôt une forme non affective, mais rationnelle du passé. Avant de poursuivre sur l'importance de l'investissement de la mémoire à même les lieux du présent, il est important de préciser que ce débat concernant la place de la mémoire et les dangers de l'écriture de celle-ci n'est pas propre à notre contemporanéité. Dans le *Pharmakon*, raconté dans la deuxième partie du célèbre dialogue de *Phèdre*, Platon amorce un véritable procès de l'écriture faisant état des dangers de l'oubli que peut engendrer cette dernière. En effet, il est alors question d'un art d'écrire qui ne permettrait plus une mémoire exercée : la mémoire écrite serait une mémoire morte. Dans un livre sur l'œuvre de Paul Ricœur, Michael Foessel et Olivier Mongin expliquent :

L'entrelacement de la mémoire et de l'histoire ne se fait donc pas aux dépens de l'une ou de l'autre. Mais qu'en est-il alors des relations entre l'histoire et l'oubli? Paul Ricœur affirme que la représentation du passé exige des traces qui fassent émerger l'histoire dans la mémoire. S'il y a une coupure entre mémoire et histoire, celle-ci prend la forme d'une « écriture ». Or, ainsi que le rappellent les mythes de son invention, tel *Pharmakon* raconté dans le *Phèdre* de Platon, celle-ci est ambiguë puisqu'elle est à la fois « remède et poison. » « Remède », en tant que l'écriture se présente comme un aide-mémoire destiné à résister à l'oubli. « Poison », dans la mesure où l'art de l'écriture est un facteur d'oubli pour ceux qui, l'ayant apprise, cesseront d'exercer leur mémoire. « L'écriture de l'histoire », pour reprendre l'expression de Michel de Certeau, offre une représentation du passé autre que celle de la mémoire vive : l'écriture ne s'adresse à personne en particulier, elle est livrée et a vite fait de se transformer en un « dépôt mort » alors même que la mémoire doit rester toujours vivante<sup>43</sup>.

Cette analogie avec le dialogue entre Socrate et *Phèdre* concernant la rhétorique et l'écriture revient à plusieurs reprises dans les différents textes faisant état des divergences d'opinions en ce qui a trait à l'écriture de l'histoire et au devoir de mémoire. Par ailleurs, les grandes lignes du débat actuel, notamment en France, s'inscrivent, en quelque sorte, dans la

---

<sup>43</sup> Michael Foessel et Olivier Mongin, *Paul Ricoeur*, Paris, Association pour la diffusion de la pensée française, 2005, p. 63.

même logique que celle proposée par Platon, c'est-à-dire qu'elles sont motivées par la même crainte d'une mémoire qui ne serait plus vécue, mais bien déjà remémorée sur papier, comme figée dans un passé dont on a perdu le lien véritable. Nous sommes alors en droit de nous demander si ce besoin de mémoire n'est pas une sorte de réponse à l'histoire, créatrice d'oubli, ou si ce besoin de mémoire est le résultat d'une rupture entre une histoire savante (fondée entre autres sur l'archive) et une mémoire collective qui ne cesse de se mouvoir selon les époques. C'est d'ailleurs ce que remarquait Pierre Nora à propos de la différence entre histoire et mémoire :

Mémoire et histoire : loin d'être synonymes, nous prenons conscience que tout les oppose. La mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants et à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les utilisations et manipulations, susceptible de longues latences et de soudaines revitalisations. L'histoire est la reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus. La mémoire est un phénomène toujours actuel, un lien vécu au présent éternel; l'histoire une représentation du passé<sup>44</sup>.

Comme nous le mentionnions, nous sommes d'avis que *A Mercy* peut d'une certaine manière résumer, voire incarner ce débat épistémologique. Il le fait d'abord par les différentes visions de l'Amérique qu'il propose : une Amérique liminaire, qui n'a ni frontières ni côtes, sauf celles que vivent et explorent les personnages. En effet, il nous est possible de lire dans chacun des chapitres constituant les récits de ces « premiers arrivants », les impressions qu'imprime cette terre nouvelle sur eux ainsi que les descriptions de paysages qui ne sont plus. Le territoire américain qui nous est donné à voir est un territoire qui certes, porte déjà les cicatrices du monde à venir, mais dont la nature et son « rugissement de l'absence de son<sup>45</sup> » reste tout à déchiffrer. Cette Amérique est donc celle que l'on doit réinvestir pour mieux comprendre ce lieu d'où s'énoncent les diverses voix qui forment la nation et la narration.

<sup>44</sup> Pierre Nora, *Les lieux de mémoire. Tome 1*, Paris, Gallimard, coll. : « Bibliothèque illustrée des histoires », 1984, p. 24-25.

<sup>45</sup> Toni Morrison, *Un don*, op. cit., p. 111.

La forme que prend le roman de Morrison traduit aussi la position de l'auteure quant à l'importance d'une mémoire plurielle et vivante dans la constitution de l'Histoire. *A Mercy* se présente effectivement comme un enchevêtrement d'histoires s'écrivant les unes sur les autres. Tout se passe donc comme si chacune des mémoires se renforçait et se complétait dans le récit des événements. Ces huit histoires marginales, celle de Florens, de Lina, de Jacob, de Rebekka, de Willard et Scully, de Sorrow, du forgeron et enfin, celle de la mère de Florens donnent autant de points de vue différents sur une même période de l'Histoire américaine. Par ailleurs, ce chant à plusieurs voix, fait de fragments unifiés par l'écriture de Florens, brise sans cesse la temporalité de la narration, créant un va-et-vient constant du temps. Cette accumulation de prolepses et d'analepses donne l'impression d'« omni-temporalité symbolique<sup>46</sup> » et de « conscience réminiscence » qu'évoquait Ricœur dans *Temps et récit 2*. En outre, ce jeu avec le temps est tout à fait significatif, à la fois en ce qui concerne l'ensemble de l'œuvre et le processus d'écriture qu'il met en scène, mais aussi parce qu'il propose une interprétation autre de l'histoire officielle à jamais ouverte sur le présent. De plus, le présent de l'écriture de Florens vient appuyer cette dernière idée donnant alors au texte une immédiateté surprenante. Toujours dans le même ouvrage, Ricœur expliquait :

Ce que la narratologie tient pour le pseudo-temps du récit consiste dans l'ensemble des stratégies temporelles mises au service d'une conception du temps qui, articulée d'abord dans la fiction, peut en outre constituer un paradigme pour redécrire le temps vécu et perdu<sup>47</sup>.

C'est donc dire que la fiction permet d'ouvrir le temps passé et, du même coup, faire voir l'importance du devoir de mémoire et montrer comment il a pu faire l'objet d'abus.

46 Paul Ricoeur. *Temps et Récit 2*, Paris, Seuil, 1984, p. 157.

47 *Ibid.*, p. 158.

*Reconstruire le passé : mémoire manipulée et refoulement*

Dans son important ouvrage sur *La mémoire, l'Histoire et l'Oubli*, Paul Ricœur remarquait qu'il est impossible de faire abstraction des conditions historiques dans lesquelles le devoir de mémoire est requis. En effet, la réflexion philosophique de Ricœur démontre la triplicité du temps soit « l'enroulement d'un passé, d'un présent et d'un avenir<sup>48</sup> » dans laquelle l'identité narrative fait écho à la condition historique de l'homme. Elle ne peut donc pas se soustraire de la mémoire ni de l'oubli. C'est aussi la perspective qu'adopte Emmanuel Kattan dans son ouvrage *Penser le devoir de mémoire*. Tout comme Julien Bauer l'écrivait au sujet du texte de Kattan, nous sommes d'avis que « ce devoir de mémoire, vécu par les individus, a été influencé par le monde extérieur, le besoin de répondre aux négationnistes<sup>49</sup>. » Bien que le texte de Kattan concerne surtout l'histoire de la Shoah, plusieurs éléments de réflexion sur le devoir de mémoire peuvent être appliqués à d'autres événements historiques parce qu'ils apportent des développements intéressants sur la question plus générale de la mémoire notamment « la distinction entre mémoire et histoire, entre passé vécu et conscience historiographique, et l'idée d'une mémoire comme réactualisation du passé<sup>50</sup>. »

Derrière le devoir de mémoire ou ce que Ricœur nommera le travail de mémoire<sup>51</sup> se trouve l'impératif du Deutéronome : le « Souviens-toi ». Or, cet impératif à se souvenir rend la mémoire suspecte de l'histoire. Dans *La Mémoire, l'Histoire et l'Oubli*, on peut lire : « L'injonction à se souvenir risque d'être entendue comme une invitation adressée à la

48 Michael Foessel et Olivier Mongin, *op. cit.*, p. 59.

49 Julien Bauer, « Commentaires sur Penser le devoir de mémoire », *Argument : Politique. Société. Histoire*, vol. 5, no2, Printemps-Été, 2003. ([www.revueargument.ca/article/2003-03-01/245-commentaires-sur-penser-le-devoir-de-memoire.html](http://www.revueargument.ca/article/2003-03-01/245-commentaires-sur-penser-le-devoir-de-memoire.html), consulté le 30 avril 2014.)

50 Julien Bauer, *op. cit.*

51 Nous en expliquerons la nuance un peu plus loin au cours de ce chapitre.



mémoire à court-circuiter le travail de l'histoire<sup>52</sup> ». En effet, le travail de mémoire peut entrer en conflit avec la mémoire imposée par l'histoire en exposant divers mécanismes de la reconstruction du passé tels que « la négation, l'oubli-occultation ou encore, les déplacements de souvenirs<sup>53</sup>. » C'est donc dire que le travail de mémoire permet la mise en lumière de la discontinuité d'avec le passé. Lorsqu'il développe la notion de mémoire-distance (après celles de mémoire-archive et de mémoire-devoir), Pierre Nora remet en question le terme « origine » afin de mieux démontrer le lien problématique que nous entretenons avec notre passé et notre mémoire. Il écrit donc :

Pour l'histoire-mémoire d'autrefois, la vraie perception du passé consistait à considérer qu'il n'était pas vraiment passé. Un effort de remémoration pouvait le ressusciter; le présent lui-même devenant à sa façon un passé reconduit, actualisé, conjuré en tant que présent par cette soudure et cet ancrage. Sans doute fallait-il, pour que sentiment du passé il y ait, qu'une faille intervienne entre le présent et le passé, qu'apparaissent un « avant » et un « après ». Mais il s'agissait moins d'une séparation vécue sur le mode de la différence radicale qu'un intervalle vécu sur le mode de la filiation à rétablir. [...] Plus les origines étaient grandes, plus elles nous grandissaient. Car c'est nous que nous vénérons à travers le passé. C'est ce rapport qui s'est cassé. De la même façon que l'avenir visible, prévisible, manipulable, balisé, projection du présent, est devenu invisible, imprévisible, immaîtrisable, nous en sommes arrivés, symétriquement, à l'idée d'un passé que nous vivons comme une fracture; d'une histoire qui se cherchait dans le continu d'une mémoire à une mémoire qui se projette dans le discontinu d'une histoire. On ne parlera plus « d'origine », mais de « naissance ». Le passé nous est donné comme radicalement autre, il est ce monde dont nous sommes à jamais coupés. Et c'est dans la mise en évidence de toute l'étendue qui nous en sépare que notre mémoire avoue sa vérité<sup>54</sup>...

Pour Nora, le moment des lieux de mémoire se trouve exactement dans cette fracture : « dans le passage d'une histoire totémique à une histoire critique<sup>55</sup>. » En effet, il est d'avis que les lieux de mémoire sont des « objets en abîmes » c'est-à-dire qu'ils doivent être réinvestis par une mémoire vécue pour ne pas demeurer de simples restes. Cette notion de lieu de mémoire que développe Nora vient confirmer, en quelque sorte, la facilité avec

52 Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 106.

53 Nous empruntons ici les mots d'Emmanuel Kattan.

54 Pierre Nora, op. cit., p. 34-35.

55 *Ibid.*, p. 29.

laquelle certaines idéologies, politiques ou histoires officielles ont su empêcher et manipuler la mémoire. Ricœur, qui consacre un chapitre aux us et abus de la mémoire dans son ouvrage précédemment cité, tente de chercher les causes de la fragilité de la mémoire manipulée. Il dénombre plusieurs causes notamment l'héritage de la violence fondatrice. Il écrit, et cela n'est pas sans rappeler le texte de Frederick Douglass :

Ce que nous célébrons sous le titre d'événements fondateurs sont pour l'essentiel des actes violents légitimés après coup par un état de droit précaire. Ce qui fut gloire pour les uns fut humiliation pour les autres. [...] C'est ainsi que sont emmagasinées dans les archives de la mémoire collective des blessures symboliques appelant à la guérison. Plus précisément, ce qui, dans l'expérience historique, fait figure de paradoxe, à savoir trop de mémoire ici, pas assez de mémoire là, se laisse réinterpréter sous les catégories de la résistance, de la compulsion de répétition, et finalement se trouve soumis à l'épreuve du difficile travail de remémoration. [...] On peut parler de mémoire répétition pour les célébrations funèbres. Mais c'est pour ajouter aussitôt que cette mémoire-répétition résiste à la critique et que la mémoire-souvenir est fondamentalement critique<sup>56</sup>.

Selon Ricœur, les manipulations de la mémoire sont très souvent redevables à l'idéologie<sup>57</sup>. À la lumière de ce dernier extrait, il est possible de constater les similitudes entre les diverses réflexions de Ricœur et de Nora sur la mémoire. Il est toutefois important de souligner qu'au cœur de la conception ricoeurienne du devoir de mémoire se trouve un impératif de justice; la justice étant ici entendue comme une composante d'altérité. C'est ainsi qu'il note que « le devoir de mémoire est le devoir de rendre justice, par le souvenir, à un autre que soi<sup>58</sup>. » Derrière ce rapport entre devoir de mémoire et idée de justice est sous-entendue la notion de dette qui n'est pas étrangère à celle d'un héritage. Si Ricœur inscrit la violence fondatrice et les blessures de la mémoire collective au centre de « sa

56 Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, op. cit., p. 96.

57 Il en donne d'ailleurs une définition, se référant à un précédent ouvrage intitulé *L'idéologie et l'Utopie* publié en 1997. Selon lui, le processus idéologique est opaque, et ce, à deux niveaux. En premier lieu, parce qu'il reste dissimulé tout en accusant les autres idéologies d'être masquées. En deuxième lieu parce que ce processus en est un d'une grande complexité de par les effets de distorsions de la réalité et de légitimation du système de pouvoir en place qu'il exerce. Le phénomène idéologique se présente comme une structure indépassable par l'action humaine. Il n'a donc aucune préhension possible pour les hommes loin du pouvoir politique. Et l'idéologie légitime l'ordre ou le pouvoir en place et agit paradoxalement là où la crédibilité de son ordre fait défaut. *Ibid.*, p. 100-101.

58 *Ibid.*, p. 108.

phénoménologie de la mémoire, de son épistémologie de l'histoire et de son ontologie de la condition historique<sup>59</sup> » c'est pour mieux démontrer les dangers du refoulement des souvenirs douloureux, refoulement qui s'apparente à celui décrit par Freud dans sa théorisation de la psychanalyse. Ricœur reprend d'ailleurs à celui-ci la notion d'inquiétante étrangeté pour l'intégrer à sa lecture de l'histoire faite de ses tristes répétitions et de ses pertes de repères. Comme le notait François Dosse revisitant l'œuvre du célèbre philosophe, « l'imbrication est inévitable entre histoire et mémoire. Si la mémoire est sujette à des pathologies – des empêchements, des résistances – comme l'a montré Freud, elle est aussi la proie à des manipulations, des commandements<sup>60</sup>. » Nous démontrerons plus loin combien les propositions thérapeutiques de Freud ont pu influencer la notion de travail de mémoire développée par Ricœur, mais il nous semble primordial, pour l'heure, de présenter comment une mémoire empêchée, manipulée peut opérer une hantise. Comme l'écrivait Kattan, nous nous questionnons alors :

En tentant d'éliminer d'une mémoire collective le souvenir d'un crime qui a fracturé l'unité du groupe ne court-on pas le risque de générer une « anti-mémoire » - le souvenir en creux d'un événement qui n'a pas de place dans la conscience du groupe et qui, transmis de génération en génération, s'amplifie d'autant plus qu'on ne lui permet aucun canal à travers lequel s'exprimer<sup>61</sup>?

« Tout comme l'indicible dit une absence, le silence fait de même<sup>62</sup> ». Comme le notait Ricœur, le silence, comme symptôme d'une mémoire empêchée, n'est pas l'oubli. Dans le roman à l'étude, il est intéressant de voir comment opère cette mémoire manipulée, entre autres dans les nombreuses paroles empêchées des différents protagonistes. Dans *A Mercy*, Morrison fait du silence un véritable code discursif. À cet égard, reprenons les mots de Lucille P. Fultz dans son ouvrage *Playing with difference* au sujet de l'œuvre de la romancière américaine :

59 François Dosse, *Paul Ricoeur. Un philosophe dans son siècle*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 216.

60 *Ibid.*, p. 219.

61 Emmanuel Kattan, *Penser le devoir de mémoire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. : « Questions d'éthique », 2002, p. 98.

62 Michael Rinn, *Les récits du génocide. Sémiotique de l'indicible*, Lausanne, Paris, Delachaux et Nestlé, 1998, p. 58.

Morrison's textualization and metaphorization of black women in pain allow us to read their condition within two life words: the real and the imagination. In all of her fictional texts to date, Morrison has thematized black women's endurance, subversion, and transcendence of pain. She has used memory – voiced and unvoiced – as a technique for articulating what Eddie George has called the « broken voices » within which bell hooks urges us to « hear the pain » and the « speech of suffering. » But, hooks continues, the memory of pain must serve to illuminate and transform the present. It is through her characters' memory and transformations that Morrison brings their pain to the attention of her readers. In her essay "Speaking in Tongues", Mae G. Henderson affirms that "black women writers have encoded oppression as a discursive dilemma" and have used "silence as an important element of this code"<sup>63</sup>.

La douleur, traduite dans le silence des regards, transcende le non-dit et devient discours bruyant. Dès le deuxième tableau, celui de Jacob Vaark, nous entrons dans cette Amérique faite de silences et de mirages. Les premières pages font état de cette traversée qui le mènera à la plantation d'un propriétaire en ruine duquel il prendra la jeune Florens pour rétablir les comptes. On peut donc lire à propos du vaste territoire qui s'offre à sa vue :

L'homme s'avança dans les vagues, marchant précautionneusement sur les galets puis sur le sable pour gagner la grève. Un brouillard venu de l'Atlantique et empestant les algues recouvrait la baie et le ralentissait. [...] Contrairement aux brouillards anglais qu'il connaissait depuis qu'il savait marcher, ou à ceux du Nord où il vivait maintenant, celui-ci était embrasé par le soleil, et transformait le monde en or chaud et épais. Le pénétrer était comme lutter à l'intérieur d'un rêve. [...] À part son propre souffle et sa marche difficile, le monde était totalement silencieux<sup>64</sup>.

Dans cette terre « embrasée par le soleil », les villages semblent dormir malgré l'air « presque inquiétant de crudité et de tentation<sup>65</sup>. » Les paysages grandioses, les « forêts intactes depuis Noé, [les] côtes si belles qu'elles vous en faisaient monter les larmes aux yeux<sup>66</sup> » cachaient pourtant l'instabilité et la violence causées par les années de colonisation. C'est lorsque Jacob Vaark arrive à destination, c'est-à-dire à l'impressionnante propriété de D'Ortega nommé Jublio, qu'il nous est possible de constater l'exemple le plus frappant de ce silence qui parle. En effet, pour la première fois, Vaark se retrouve confronté aux horreurs du

63 Lucille P Fultz. *Playing with difference*, Chicago, Presses de l'Université de l'Illinois, 2003, p. 49.

64 Toni Morrison, *Un don*, op. cit., p. 16-17.

65 *Ibid.*, p. 19.

66 *Ibid.*, p. 19.



commerce de la chair que D'Ortega pratiquait impunément voire même quelque peu fièrement. Dans l'extrait qui suit, il est possible de lire combien le silence imposé des esclaves témoigne pourtant de leur mémoire enchaînée :

[...] devant l'insistance de son hôte, il le suivit jusqu'aux petits abris où D'Ortega interrompit leur demi-journée de repos et ordonna à un peu plus de deux douzaines d'entre eux de s'assembler en ligne droite [...] Les deux hommes avancèrent le long de la rangée, et la passèrent en revue. D'Ortega signala les talents, les faiblesses et les possibilités, mais ne dit mot des cicatrices, des blessures qui striaient leur peau comme des veines mal placées. L'un d'eux portait même la brûlure au fer rouge sur le visage exigée par la loi lorsqu'un esclave agressait un homme blanc pour la deuxième fois. Les yeux des femmes semblaient impossibles à choquer, leurs regards se portaient au-delà du lieu et du moment, comme si elles n'étaient en fait pas là. Les hommes regardaient par terre. Sauf occasionnellement, lorsque cela était possible, lorsqu'ils pensaient qu'on n'était pas en train de les évaluer, Jacob pouvait alors surprendre leurs rapides coups d'œil de côté, prudents, mais, surtout, des coups d'œil jugeant les hommes qui les jaugeaient<sup>67</sup>.

Puis, plus loin, on peut lire : « Quoi que cela fut, il ne pouvait rester ici entouré de cette ribambelle d'esclaves dont le silence lui faisait penser à une avalanche vue de très loin. Aucun son, juste la certitude d'un rugissement qu'il ne pouvait entendre<sup>68</sup> ». Malgré le fait que le silence soit ici marqué lexicalement par le narrateur, il nous est tout de même possible de le définir comme étant discursif. En effet, cette « avalanche vue de très loin » n'est pas sans rappeler les dangers du refoulement que nous évoquions précédemment en plus d'ouvrir le texte sur une multitude de significations possibles quant à une mémoire qui ne peut être vécue. Ces « regards qui se portent au-delà du lieu et du moment » sont porteurs d'un sens à déchiffrer.

La terreur que Vaark lira ensuite dans les yeux de la mère de la petite Florens peut être interprétée de la même façon. Il s'agit bien là d'une lecture, le silence agissant une fois de plus à la manière d'un code discursif. D'ailleurs, telle une hantise, cette mère (toujours nommée *minha mae* soit « ma mère » en portugais) reviendra en songe à de nombreuses reprises dans les textes de Florens tentant ainsi de lui dire quelque chose. Toujours la petite

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 32.

ne verra que des lèvres bouger sans pouvoir entendre ces mots. « C'est un meilleur rêve que ceux où *minha mae* se tient tout près de moi avec son petit garçon. Dans ces rêves, elle veut toujours me dire quelque chose. Elle écarquille les yeux. Fait des grimaces avec sa bouche. Je regarde ailleurs. Mon sommeil suivant est profond<sup>69</sup> ». En outre, à la toute fin de son récit, il nous est donné à lire toute la tristesse de Florens de n'avoir pu poursuivre la mémoire de sa mère : « Je garderai une seule tristesse. Que tout ce temps je ne puisse pas savoir ce que me dit ma mère. Elle ne peut pas non plus savoir ce que je veux lui dire. *Mae*, tu peux être contente maintenant parce que la plante de mes pieds est aussi dure que du bois de cyprès<sup>70</sup> ». Son récit se termine donc avec cet espoir : malgré la violence de la mémoire empêchée, la sienne, familiale et celle aussi de son peuple, les pieds de la petite savent maintenant affronter le monde sans souffrir et le parcourir avec le souvenir vivant de ceux qui la précèdent.

#### *Variations sur la mémoire et l'oubli*

L'écriture de Morrison en est une à la fois franche et nuancée. Son œuvre, « inassignable sinon à sa propre ombre et lumière<sup>71</sup> » devient une figure de subversion parce qu'elle sait fédérer les minorités sans jamais tomber dans la catégorisation figée. Elle résiste de différentes manières et est ouverte sur de nombreuses lectures et dialogues. Le chemin que prend le travail de mémoire dans le roman à l'étude s'exécute avec vigilance. En effet, d'une mémoire imposée à une mémoire apaisée, du don de soi (en écho au titre) au pardon (au sens que lui donne Paul Ricœur<sup>72</sup>), l'écriture de Morrison n'est jamais celle induite par une volonté commémorative afin de simplement rendre compte du passé occulté, mais elle est plutôt mue par un désir d'exposer la complexité d'une réelle conscience historique<sup>73</sup>. Son

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>71</sup> Édouard Glissant et Alexandre Leupin, *Les entretiens de Bâton-Rouge*, Paris, Gallimard, 2008.

<sup>72</sup> Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit.

<sup>73</sup> Cette idée d'une conscience historique nuancée, faite à la fois de vigilance et d'originalité, n'est pas sans rappeler un important projet réalisé en 1973 par Random House, une maison d'édition new-yorkaise pour laquelle travaille Morrison à partir de 1964. Le *Black Book* est une anthologie singulière qui recueille à la fois archives et témoignages racontant le racisme aux

écriture ouvre donc un espace de l'entre-deux : elle ne résout en rien les dualités et les contradictions, préférant plutôt travailler dans cet espace liminaire problématique qui laisse évidemment beaucoup de place aux lecteurs. C'est d'ailleurs ce que remarquait avec justesse Roland Walter dans son ouvrage *Narrative Identities, (Inter)Cultural In-Betweenness in the Americas* :

Morrison's performative rhetoric lags the dominant language through the creation of in-between spaces and the filling of these spaces with the unspeakable unspoken, thereby revealing and problematizing the ideological distortions of both the official (historical) discourse and the subaltern counterdiscourse<sup>74</sup>.

C'est ainsi que lorsqu'elle revisite les origines de la nation américaine, elle prend bien soin de mettre en scène tous les différents acteurs de l'époque coloniale pour éviter l'écueil des distorsions idéologiques. Son effort d'imagination et de remémoration sous-entend donc un principe d'intégrité, une exigence de transparence qui impose des limites à la réécriture. À ce sujet, il est d'ailleurs intéressant de remarquer que les différents personnages qui peuplent *A Mercy* sont tous orphelins. Nous sommes d'avis que ce choix de l'impossible filiation de

---

États-Unis à l'échelle humaine. Cette anthologie se veut d'ailleurs une alternative à l'histoire officielle qui circule à l'époque où l'Amérique tente de s'affranchir de la violence engendrée par la discrimination raciale. C'est Morrison qui, alors chargée du secteur de la littérature noire au sein de la maison d'édition, signe la préface de cette œuvre atypique. Nous aimerions ici citer cette longue préface, car elle reflète bien, à notre avis, à la fois toute la délicatesse et l'intransigeance de cette écrivaine américaine. « I am the Black Book. Between my top and my bottom, my right and my left, I hold what I have seen, what I have done, and what I have thought. I am everything I have hated: labour without harvest; death without honor; life without land or law. I am a black woman holding a white child in her arms singing to her own baby lying unattended in the grass. I am all the ways I have failed : I am the black slave owner, the buyer of Golden Peacock Bleach Creme and Dr. Palmer's Skin Whitener, the self-hating player of the dozens; I am tun-mush, hoecake cooked on a hoe; I am my own nigger joke. I am all the way I survived: I am Fourteen black jockeys winning Kentucky Derby. I am the creator of hundreds of patented inventions; I am Lafitte the pirate and Marie Laveau. I am Bessie Smith winning a roller-skating contest; I am guilts and ironwork, fine carpentry and lace. I am the war I fought, the gold I mined, the horses I broke, the trails I blazed. I am all the things I have seen: The New York Caucasian newspaper, the scarred back of Gordon the slave, the Draft Riots, darky tunes, and merchants distorting my face to sell thread, soap, shoe polish, coconut. And I am all the things I have ever loved: scupperong wine, cool baptisms in silent water, dream books and number playing. I am the sound of my own voice singing « Sangaree ». I am ring-shouts, and blues, ragtime and gospels. I am mojo, voodoo, and gold earrings. I am not complete here; there is much more, but there is no more time, and no more space... and I have journeys to take, ships to name, and crews. »

74 WALTER, Roland Walter, *Narrative Identities. (Inter) Cultural In-Betweenness in the Americas*, Allemagne, Peter Lang, 2003, p. 238.

tous les protagonistes est en fait une sorte d'appel à une nouvelle conscience historique faite de nuances. Nous y reviendrons plus longuement dans le deuxième chapitre de cette étude.

S'il nous semblait important de souligner le travail d'écriture hautement nuancée de la romancière, c'est aussi parce que nous sommes d'avis que le roman à l'étude présente une certaine distinction entre *devoir de mémoire* et *travail de mémoire*<sup>75</sup>. En effet, si nous revenons à ce que Ricœur définissait comme le travail de mémoire, c'est-à-dire à cette remémoration qui tourne le dos à l'histoire officielle et à la mémoire commémorative en racontant autrement et en confrontant les mémoires plurielles, il nous est possible de lire le roman de Morrison comme un plaidoyer en faveur d'une vision positive du travail de mémoire. Nous pensons que le travail de mémoire, contrairement au devoir de mémoire, permet d'articuler la dette du passé aux promesses du futur. Et, cet horizon d'une mémoire apaisée est rendu possible grâce à la reconnaissance trouvée dans l'agir d'une mémoire vécue qu'implique le *travail* de mémoire. Dans le devoir de mémoire réside la possibilité de glisser « de l'us à l'abus » comme le notait Ricœur. En effet, parce que le travail du souvenir peut être simplement « représenté » plutôt « qu'agi », c'est toute la possibilité d'une véritable reconnaissance qui est mise en danger. Il ne faut donc pas que le souvenir ne serve qu'à évoquer le passé toujours englouti dans des lieux de mémoire, mais il est nécessaire qu'il agisse dans l'exercice d'une mémoire libérée de toute répétition. Et cet exercice d'une mémoire vivante n'est pas sans difficulté comme le notait Nora à propos des pièges que tendent les lieux de mémoire :

C'est pourquoi la défense par les minorités d'une mémoire réfugiée sur des foyers privilégiés et jalousement gardés ne fait que porter à l'incandescence la vérité de

---

<sup>75</sup> La perspective positive qu'adopte Ricœur dans sa conception du travail de mémoire a été certainement influencée par les avancées théoriques que propose la psychanalyse en ce qui a trait au travail de deuil. En effet, comme nous le mentionnions précédemment dans ce chapitre, le travail de remémoration est au cœur de la psychanalyse freudienne. « Le travail de deuil est le coût du travail du souvenir; mais le travail du souvenir est le bénéfice du travail de deuil » écrit-il encore dans *La mémoire, l'Histoire, l'Oubli*. L'idée d'un travail de mémoire est donc intimement liée à l'idée d'un « travail » du souvenir que met en branle le « travail » de deuil. Ricœur poursuit en justifiant son emprunt à la psychanalyse : « C'est la constitution bipolaire de l'identité personnelle et de l'identité communautaire qui justifie, à titre ultime, l'extension de l'analyse freudienne du deuil au traumatisme de l'identité collective. On peut parler, non seulement en un sens analogique, mais dans les termes d'une analyse directe, de traumatismes collectifs, de blessures de la mémoire collective ». (Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 95.)



tous les lieux de mémoire. Sans vigilance commémorative, l'histoire les balaierait vite. Ce sont des bastions sur lesquels on s'arc-boute. Mais si ce qu'ils défendent n'était pas menacé, on n'aurait pas non plus besoin de les construire. Si les souvenirs qu'ils enferment, on les vivait vraiment, ils seraient inutiles<sup>76</sup>.

L'écriture de Morrison se porte ainsi à la défense d'une mémoire réfugiée : elle porte elle aussi « à l'incandescence » par sa rigueur, sa nuance et sa vigilance, « la vérité de tous les lieux de mémoire. » Par ailleurs, toute cette rigueur et cette nuance nous sont données à lire par une importante mise en abîme qui se trouve au cœur du roman à l'étude. En effet, Morrison choisit, non sans conséquence, de faire de nous les témoins du difficile processus d'écriture de la petite Florens. Ce choix, de faire écrire la petite avec toutes les difficultés que cela comporte, est nécessairement un moyen de nous parler de sa propre démarche; une démarche à la fois intime et réfléchie. Une démarche qui relève d'un travail souffrant, épuisant, mais qui peut être réparateur. Si l'on suit avec attention l'évolution du récit de Florens, il est possible de constater combien agit sur son destin cette dialectique des souvenirs. Pour la petite, l'écriture semble être la seule façon de contrer l'oubli et l'abandon. Il s'agit bien là d'une façon d'être au monde. Elle accouche de son récit dans la souffrance, mais il semble que ce soit pour mieux clore la réminiscence infinie des souvenirs qu'elle ne possédait plus. Écrivant en faisant fi des regards de ceux « qui croient avoir une légitimité à la posséder<sup>77</sup> », Florens travaille alors avec des « mots précis, refermés et grands ouverts<sup>78</sup> »; des mots qui rendent le « devenir » possible, ne laissant plus aucune place à une mémoire qui reconduit éternellement le ressassement du passé. D'ailleurs, selon Ricoeur, « le devenir ne signifie pas fondamentalement passage, mais, sous le signe de la mémoire, durée<sup>79</sup>. » Et les derniers mots de la petite seront en ce sens : « Je suis devenue la sauvagerie incarnée, mais je suis aussi Florens. Pleinement. Impardonnable. Qui ne pardonne pas. [...] Esclave. Libre. Je dure<sup>80</sup> ».

---

76 Pierre Nora, *op. cit.*, p. 29.

77 Toni Morrison, *Un don*, *op. cit.*, p. 183.

78 *Ibid.*, p. 187.

79 Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 564.

80 Toni Morrison, *Un don*, *op. cit.*, p. 187.

La vision positive du travail de mémoire que nous souhaitons mettre de l'avant dans l'analyse d'*A Mercy* se traduit également dans le récit des deux autres jeunes domestiques vivant sur la ferme des Vaarks soient Lina et Sorrow. Chacune d'elles « travaille » et « trie » ses souvenirs, se construisant ainsi une définition d'elles-mêmes et une manière d'être au monde. À travers leurs récits se dessine l'idée d'une antériorité qui préserve. Leurs histoires sont façonnées par une mémoire « déjà toujours » vécue, mais aussi par ce que Ricœur définit comme un oubli de réserve c'est-à-dire un oubli qui rend possible la mémoire en tant « qu'immémoriale ressource. » En effet, si l'oubli peut d'abord apparaître comme une menace, il peut en outre s'avérer une ressource positive dans le travail de souvenir permettant de « mettre en veille » certaines réminiscences trop douloureuses pour mieux poursuivre cet idéal de la mémoire apaisée et de la reconnaissance. Pour Ricœur, l'oubli est une condition de la mémoire. Il permet aussi de contrer la charge destructrice de ce que Kattan nomme avec justesse le « souvenir-fantôme » :

Refoulé, le souvenir du crime ne disparaît pas de la conscience d'un groupe; bien plutôt, il devient un « souvenir-fantôme », dont les contours subsistent dans la mémoire, mais dont l'objet a été extirpé. On se souvient que quelque chose a été oublié, qu'un événement a été chassé hors de la mémoire. Le souvenir subsiste, mais sous la forme d'un manque, d'une perte du souvenir, créant ainsi le désir de recouvrer ce qui a été occulté. À la fois refoulé et maintenu dans l'acte du refoulement, le souvenir conserve alors toute sa charge destructrice<sup>81</sup>.

C'est ainsi que le travail de mémoire agit contre ce refoulement et contre ces retours des souvenirs refoulés. Pour mieux comprendre cette dernière idée, attardons-nous au récit de Lina, la petite autochtone. Ayant survécu au massacre de son village, maintenant abandonnée dans un territoire qui ne ressemble plus du tout à celui qui l'a vu grandir, elle tente de survivre à sa nouvelle condition d'orpheline en rapiécant les souvenirs de son peuple à présent disparu. Coupée brutalement du savoir des anciens, elle doit « réapprendre le monde » et elle le fera par un syncrétisme choisi et conscient de sa tradition et du nouveau dogme religieux. D'abord hébergée chez des presbytériens qui voulurent bien la reprendre après que son village en feu fut devenu brasier puis cendre, elle y est « convertie » contre son gré, désapprenant peu à peu son mode de vie païen pour adopter celui que lui inculquaient ces

---

<sup>81</sup> Emmanuel Kattan, *op. cit.*, p. 98.

« bonnes âmes<sup>82</sup>. » Or, les efforts de conversion furent vains et bientôt, la véritable petite Messalina « tapie en elle émergea malgré tout et les presbytériens l'abandonnèrent sans même un murmure d'adieu<sup>83</sup>. » C'est après ce passage chez les religieux qu'elle est recueillie par Jacob Vaark afin de l'aider sur sa ferme et c'est à cet endroit qu'elle amorce une véritable « invention » d'elle-même, triant ses souvenirs un par un.

Ce fut quelque temps plus tard, [...] seule, pleine de colère et de chagrin, qu'elle décida de se rendre plus forte en rassemblant les fragments de ce que sa mère lui avait enseigné avant de mourir dans la souffrance. Se fiant à sa mémoire et à ses propres capacités, elle rafistola des rites négligés, mélangeant les remèdes européens et indigènes, les Saintes Écritures et le folklore, et se retrouva ou inventa le sens caché des choses. Se trouva, en d'autres termes, une manière d'être dans le monde<sup>84</sup>.

N'ayant plus aucun réconfort dans ces terres qui la ramenaient sans cesse à sa solitude et sa honte d'avoir survécu, Lina fit alors de ce travail de mémoire une manière d'être au monde, en symbiose avec son passé, conservant précieusement une partie d'elle-même; cette même partie qui ne fut pas détruite par le feu « qui dévora si délibérément ce qui avait été construit, ce qui avait été la vie<sup>85</sup>. » C'est ainsi que l'on comprend l'importance qu'elle accordera, à l'avenir, à une mémoire toujours vécue, faisant de ses souvenirs non plus de simples reliquats comme autant de symboles d'un manque, mais bien des « agents » lui permettant d'assumer l'intégralité de son histoire. C'est dans cette optique qu'il est intéressant de lire cette promesse d'avenir qu'elle se fait à elle-même : « La honte d'avoir survécu à la destruction de toutes ses familles s'estompa lorsqu'elle fit le vœu de ne jamais trahir ni abandonner ceux qu'elle chérissait<sup>86</sup> ». Ainsi, ce difficile travail de remémoration, supporté par un oubli de réserve, lui permet de façonner à la fois son avenir et une manière d'être au monde, libérée de la hantise d'une mémoire qui ne serait qu'un reste. D'abord, sur l'oubli, on peut lire : « La solitude, le regret et la fureur l'auraient détruite si elle n'avait pas

---

82 Toni Morrison, *Un don*, op. cit., p. 60.

83 Ibid., p. 61.

84 Ibid., p. 61.

85 Ibid., p. 62.

86 Ibid., p. 62.



effacé ces six années précédant la mort de son univers<sup>87</sup> ». Or, elle persiste et poursuit : « Elle tria et conserva ce dont elle osait se souvenir et élimina le reste, une activité qui la façonna intérieurement comme extérieurement. À l'arrivée de Mistress, son invention d'elle-même était presque achevée<sup>88</sup> ».

En ce qui concerne l'exemple de Sorrow, il est important de souligner qu'elle vit sa mémoire comme une manière, non pas seulement d'être au monde, mais de préserver, en quelque sorte, son intégrité. D'une certaine façon, sa mémoire peut être incarnée par la personne de Twin, cet être imaginaire, tapi au fond d'elle, qui la ramène toujours à son essence et son origine : le ventre de la mer. En effet, Twin est « son autre elle-même<sup>89</sup> », celle encore capable de recoller ses morceaux de souvenirs épars comme la cale du bateau de son père, « la seule maison qu'elle n'ait jamais eue<sup>90</sup> », avant le naufrage. Twin est « sa sécurité, son amusement, son guide<sup>91</sup>. » Elle fait figure d'une mémoire vivante, d'un lien narratif avec son passé. Sorrow, ayant survécu miraculeusement à l'engloutissement du navire sur lequel elle avait jusqu'alors passé toute sa jeune existence, fut d'abord recueillie dans la famille d'un bûcheron qui l'abandonna le jour où elle tomba enceinte d'un de ses fils. Elle fut alors reprise par les Vaarks chez qui, tout comme Lina, elle amorça un réel travail de mémoire, replongeant, avec l'aide de Twin, dans ses souvenirs, fouillant sans cesse « le bateau silencieux et incliné<sup>92</sup>. » D'abord bercée par l'histoire de son origine que lui raconte chaque nuit sa seule complice, Sorrow tissera peu à peu la toile de son existence, faisant de ce passé qui a sombré, non plus une hantise, mais une force, une définition. Car, il faut le souligner, ce passé resté en mer fait d'abord l'effet d'une hantise :

La brise constante des éventails fit surgir le vent marin, ainsi que le Capitaine, la main posée sur le gouvernail. Elle l'entendit avant de le voir. Il riait. Un rire fort, rauque. Non. Il ne riait pas. Il hurlait. Avec les autres. Aigus et graves, les hurlements étaient lointains, de l'autre côté des nuages blancs qui l'entouraient. Des

---

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 63-64.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 150.



chevaux aussi. Donnant des coups de sabot. Libérés de la cale. Qui sautaient au-dessus des sacs de grain et renversaient les tonneaux, brisant les douves et déversant une épaisse noirceur sucrée. Mais elle ne pouvait toujours pas bouger ni transpercer les nuages. Poussant, poussant, elle tomba sur le sol tandis que les nuages la recouvraient et l'étouffaient, la persuadant que les hurlements étaient en fait les cris des mouettes. Lorsqu'elle revint à elle, des yeux, de la forme et de la couleur des siens, la saluèrent. Les nuages gonflés, qui n'étaient maintenant plus que filaments, s'éloignèrent. « Je suis là, dit la fille au visage parfaitement semblable au sien. Je suis toujours là ». Avec Twin, elle avait moins peur, et toutes les deux se mirent à fouiller le bateau silencieux et incliné<sup>93</sup>.

Puis, au fil de son travail de mémoire et à la suite de son accouchement, Twin disparaîtra. Cette disparition est la mise en image de la fin du ressassement du passé et des errances dans un temps discontinu. Devenue mère, Sorrow deviendra Complète, maintenant capable de retisser le lien narratif perdu d'avec son passé :

Twin avait disparu, sans traces et sans regret de la part de la seule personne qui la connaissait. L'errance de Sorrow prit également fin. Elle s'occupait désormais des tâches quotidiennes, les organisait autour des besoins de son bébé, totalement fermée aux plaintes des autres. Elle avait regardé dans les yeux de sa fille, y avait vu le brillant gris d'une mer d'hiver tandis qu'un bateau voguait sous le vent. « Je suis ta mère, dit-elle. Mon nom est Complète<sup>94</sup> ».

Cette dernière analyse nous permet de mettre en lumière l'importance de la mise en récit dans le processus d'un travail de mémoire orienté vers l'édification d'une mémoire apaisée. Car comme le notait Ricœur ici cité par Kattan :

[...] ce remaniement du passé, consistant dans le raconter autrement et du point de vue de l'autre, prend une importance décisive lorsqu'il s'agit des événements fondateurs de l'histoire et de la mémoire communes. [...] Nous nous libérons véritablement du passé en nous l'appropriant, et nous le faisons nôtre en le racontant. Dans le récit, en effet, la charge traumatique du souvenir est contenue, maîtrisée par la place que la mémoire occupe au sein d'une histoire plus englobante<sup>95</sup>.

---

93 *Ibid.*, p. 150.

94 *Ibid.*, p. 159.

95 Emmanuel Kattan, *op. cit.*, p. 118.

### *L'importance de la mise en récit*

Dans *Temps et récit 2*, Ricoeur écrivait : « raconter, c'est déjà réfléchir sur les événements racontés<sup>96</sup>. » C'est donc dire que le processus narratif et la mise en récit permettent, d'une certaine façon, de rouvrir les possibilités du passé laissées en plan et de « réécrire le temps vécu et perdu<sup>97</sup>. » En outre, dans son livre précédemment mentionné, *Penser le devoir de mémoire*, Kattan évoque l'idée que le devoir de mémoire se présente souvent comme une réponse à la perte d'un lien narratif avec le passé et à un manque d'unicité entre l'histoire passée, présente et future. Selon lui, une des conditions dans l'atteinte d'une mémoire apaisée et le rétablissement d'un « rapport d'intimité avec l'histoire » est la mise en récit du passé. Cette mise en récit vise à incorporer « la mémoire douloureuse à la continuité narrative qui fonde son unité dans le temps afin que la collectivité s'approprie cette mémoire, et puisse en contrôler la charge négative<sup>98</sup>. » En d'autres mots, la mise en récit permet de mieux assumer l'héritage de la violence fondatrice et peut-être, ultimement, de s'en affranchir. De plus, la mise en récit du passé et le processus narratif qu'elle implique permettent d'ancrer le souvenir dans une continuité narrative. À cet égard, citons une fois de plus Kattan :

La narration, en effet, représente et met en jeu à la fois le passage du temps. Le récit agit sur le souvenir raconté comme le temps sur le souvenir vécu : inséré dans la narration, le souvenir est comme « entraîné », absorbé dans le flot du récit. [...] À travers la narration s'accomplit une synthèse des événements passés. Le sens de cet acte d'unification est déterminé par un projet, par la perspective d'un avenir à construire. C'est ainsi qu'intégré à un récit, l'événement douloureux devient lié à l'avenir. La mémoire ne peut plus occuper toute la place au sein de la conscience, elle n'est plus seule à déterminer la nature de notre rapport au passé. Le récit fait agir l'avenir sur le passé. Il rend possible la transformation du passé, non en ce sens qu'il aurait le pouvoir de défaire ce qui a été fait, mais dans la mesure où il permet de jeter une lumière différente sur ce qui a été accompli. La narration opère un remodelage progressif de l'événement tel qu'il a tout d'abord été recueilli dans la

96 Paul Ricoeur, *Temps et Récit 2*, op. cit., p. 115.

97 Ibid., p. 158.

98 Emmanuel Kattan, op. cit., p. 117.

mémoire. Elle n'altère pas les faits, mais elle peut en renouveler le sens et nous aider à ressaisir au sein du passé un potentiel demeuré inexploité<sup>99</sup>.

En ce sens, l'exemple du conte autochtone<sup>100</sup> de Lina qui nous est donné à lire dans *A Mercy* est assez fascinant. Non seulement il se présente comme une mise en abyme du récit, mais il permet de renouveler le sens de la condition d'orpheline de Florens et de Lina. En effet, parce qu'il raconte l'arrachement, la dépossession, le meurtre, l'avidité et aussi, l'incompréhension entre deux univers (celui des hommes et celui des animaux) qui partagent pourtant le même territoire, nous pensons que ce conte fait office d'allégorie de la vie au temps de la colonie. Celle-là même où certains entendent posséder le territoire; celle aussi qui oblige à savoir se défendre contre l'hostilité du monde tout autour. Ce conte nous permet de réfléchir sur la dépossession au cœur de l'enfance des jeunes filles habitant sur la ferme des Vaark. D'une certaine façon, il éclaire une partie de leur passé de celles-ci tout en agissant comme guide. Il est à la fois explication et avertissement. En outre, il nous est possible de constater que certains passages du conte, notamment la description des paysages, sont repris à la manière d'un leitmotiv à la fin du roman par Florens. Par ailleurs, à quelques reprises, la petite décrira son corps comme celui d'un oiseau dont les plumes et les griffes se déploient parfois. En comparant cet aigle à une part d'elle-même, Florens s'aide à faire sens et à mettre en récit la trace et les stigmates du passé en faisant de celui-ci un élément concrètement

---

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 109-110.

<sup>100</sup> Le conte est celui-ci : « Un jour, ainsi allait l'histoire, une femelle aigle dépose ses œufs dans un nid, bien hors de portée des serpents et des pattes qui les convoient. Ses yeux brillants sont noirs comme à minuit alors qu'elle les surveille. Au tremblement d'une feuille, à l'odeur d'une autre vie, son froncement se fait plus fort, sa tête se secoue vivement et ses plumes se soulèvent avec lenteur. Ses serres se sont aiguisées sur la roche; son bec est comme la faux d'un dieu guerrier. Elle est farouche, elle protège ses petits en train de naître. Mais il est une chose contre laquelle elle ne peut se défendre : les mauvaises pensées des hommes. Un jour, un voyageur gravit une montagne proche. Il se tient sur le sommet et admire la vue en contrebas. Le lac turquoise, les pruches séculaires, les étourneaux qui planent dans les nuages coupés par un arc-en-ciel. Le voyageur rit devant toute cette beauté en disant : « C'est parfait. Tout cela est mien ». Et le mot se gonfle, résonne comme le tonnerre dans les vallées, au dessus d'arpents de primevères et de mauves. Des créatures sortent de grottes en se demandant ce que cela veut dire. Mien. Mien. Mien. Les coquilles des œufs de l'aigle tremblent et l'une d'elles se craquelle même un peu. L'aigle tourne la tête afin de découvrir la source de cet étrange et insensé coup de tonnerre, ce son incompréhensible. Repérant le voyageur, elle lui fond dessus pour lui arracher son rire et son bruit si peu naturel. Mais le voyageur, attaqué, soulève son bâton et lui frappe l'aile de toutes ses forces. Tout en hurlant, elle tombe et tombe encore. Au-dessus du lac turquoise, au-delà des pruches séculaires, à travers les nuages coupés par un arc-en-ciel. Elle hurle et hurle encore, alors qu'elle est emportée non pas par ses ailes, mais par celles du vent ». (Toni Morrison, *Un don*, op. cit., p. 77-78.)

constitutif. Nous sommes donc d'avis que, par l'emploi de ce conte, Morrison tente de nous instruire de l'importance du processus narratif et de la mise en récit dans la (re)constitution du lien narratif perdu avec le passé. Tout se passe comme si, dans cette fiction ancienne racontée par Lina, se trouvaient déjà tous les éléments pour mieux comprendre le récit à venir des personnages. C'est dire que la mise en récit ouvre un espace de réparation possible permettant d'offrir un nouveau sens aux événements passés et futurs.

La mise en récit est donc un processus important dans l'atteinte d'une mémoire apaisée pour certains personnages d'*A Mercy*. Et, lorsqu'il est question de l'importance de la mise en récit dans le travail de mémoire, l'exemple de Florens est particulièrement intéressant. D'abord parce que ce récit s'écrit sur les murs de la maison « abandonnée » de Vaark. Cette « maison qui parle en plein jour<sup>101</sup> » à l'inverse d'un lieu de mémoire (objet en abîme dont il faut décrypter le sens) est l'image concrète d'une mémoire vivante et d'un ancrage dans le monde. Ces mots deviennent pierres et parfument alors le sol de la terre. Cette maison apparaît comme le symbole de la lutte gagnée par la mémoire contre le néant. Elle fait figure d'une reconnaissance gravée à même le sol, reconnaissance qui permet aussi la fin du ressassement :

Il n'y a plus de place dans cette pièce. Tous ces mots recouvrent le sol. À partir de maintenant tu devras être debout pour m'entendre. Les murs sont un problème parce que la lumière de la lampe est trop faible pour qu'on y voie. Je tiens la lampe dans une main et grave les lettres de l'autre. Mes bras me font mal, mais j'ai besoin de te dire cela. Je ne peux le dire à personne d'autre que toi. Je suis près de la porte et proche de la conclusion. Que ferais-je de mes nuits lorsque le récit s'arrêtera? Les rêves ne reviendront plus<sup>102</sup>.

C'est ainsi qu'il nous est possible de lire la finale d'*A Mercy*, à travers l'écriture de Florens, comme une œuvre tirée vers la vie. Nous sommes d'avis que le roman de Morrison se bâtit sur une véritable poétique de la trace. Le passé, réactivé par le travail de mémoire, ne se donne pas à lire comme une évidence, mais il est toujours à l'œuvre dans le destin des personnages. Et, il est tout à fait juste de considérer que la narration, comprise dans la mise

---

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 186-187.



en récit du travail de mémoire, ouvre un espace de réparation. Cette dernière idée se concrétise littéralement avec le dernier tableau qui nous est donné à lire soit celui qui donne la parole à la mère de Florens. En effet, cette mère, qui est à la fois absence et hantise, trouve là enfin corps et voix. Et cela est bien entendu rendu possible par le travail de mémoire de sa fille, tout ce difficile parcours d'une mémoire empêchée à une mémoire apaisée. En quelque sorte, nous pouvons affirmer que ce dernier tableau représente le début et la fin de la quête de mémoire de Florens. Le début en ce sens qu'il nous donne accès au récit des origines perdues de la petite; cet abandon qui fait naître tous les questionnements identitaires. Et la fin, car, comme nous le mentionnions, nous sommes d'avis que cette prise de parole n'est rendue possible que par le travail de mémoire entrepris par Florens. En remplaçant, triant et réécrivant les traces laissées là par sa mère, elle est parvenue à déchiffrer ce qu'elle est à la lumière de ce qu'elle n'est plus. Ainsi, sachant maintenant cela, Morrison nous donne finalement à lire ce que la mère tentait de dire depuis le jour du don de sa fille :

Ce n'était pas un miracle. Octroyé par Dieu. Ce fut un don. Offert par un être humain. Je suis restée à genoux. Dans la poussière où mon cœur va demeurer chaque nuit et chaque jour jusqu'au moment où tu comprendras ce que je sais et brûle de te dire : recevoir le pouvoir de dominer autrui est chose difficile; s'emparer de force de ce pouvoir est chose erronée; donner ce pouvoir sur soi-même à autrui est chose mauvaise. Oh Florens. Mon amour. Écoute *a tua mae*<sup>103</sup>.

C'est entre autres ce dernier tableau qui nous fait croire que le roman de Morrison s'engage dans l'édification d'une mémoire apaisée, et ce, par un récit qui est enfin unifié dans le sens où l'entend Kattan :

Pour autant que nous aspirons à être entiers, nous nous devons de reconnaître tout ce qui constitue notre passé. L'horizon qui apparaît alors est celui d'un récit entier, d'une continuité narrative à travers laquelle se déploie l'effort de constitution de soi d'un individu ou d'une collectivité. Le rôle de la mémoire ne se limite pas alors à la conservation ou à la transmission du passé; il concerne également la synthèse du vécu, le processus par lequel un individu ou un groupe se rassemble sur lui-même et s'appréhende dans son unité<sup>104</sup>.

---

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>104</sup> Emmanuel Kattan, *op. cit.*, p. 124.

*La persistance des traces : onomastique et mémoire*

Cette toute dernière partie se veut une brève analyse de l'onomastique de quelques prénoms des personnages du roman à l'étude. Cette analyse nous permettra, en quelque sorte, de refaire le chemin parcouru afin de démontrer l'importance du travail de mémoire dans l'écriture de Morrison et plus particulièrement dans son avant-dernier roman. En effet, parce que nous sommes d'avis que la nomination est à la fois une inscription dans le monde et un legs, un héritage, il nous semble important de nous arrêter sur quelques exemples du texte, notamment ceux de la mère, du forgeron et des trois jeunes femmes soient Lina, Sorrow et Florens. Dans chacun de ces exemples, le nom propre, à lui seul, peut servir de lien narratif avec le passé tant il est porteur de sens. Il nous invite à lire l'histoire cachée qui s'y love et qui se fait visible lorsqu'on prend la peine de le déchiffrer. Le nom appelle à la vie tout en établissant la filiation. Et, après la mort, le nom se présente comme le seul moyen des descendants de s'inscrire dans un réseau familial. Or, les personnages qui peuplent *A Mercy*, à la seule exception des quelques Européens tels que Vaark ou encore D'Ortega, ne possèdent aucun nom de famille et ont bien souvent été renommés au gré des envies de leurs propriétaires. Ces « nouveaux » noms marquent ainsi la possession et toute la dynamique maître-esclave. Ils peuvent incarner des traces d'abus et de relations de puissance. En outre, il est possible de constater toute la violence de la négation des origines de chacun des personnages. À cet égard, l'exemple de Lina ou « Messalina » est révélateur : son nom est celui que lui donnent les presbytériens après la destruction de son village et de sa communauté.

Elle ne sut jamais où ils avaient emmené les garçons, mais elle-même fut emmenée vivre avec de gentils presbytériens. Ils étaient contents de l'avoir avec eux, disaient-ils, parce qu'ils admiraient les femmes indigènes qui, disaient-ils, travaillaient aussi dur qu'eux-mêmes, mais ils méprisaient les hommes indigènes qui se contentaient de pêcher et de chasser toute la journée comme des gentilshommes. [...] Et dans la mesure où certains anciens de la congrégation avaient entendu, voire vécu, d'horribles histoires relatives à la colère de Dieu envers les oisifs et les apostats – jetant la mort noire suivie d'un incendie infernal sur la fière et blasphématrice cité de leur naissance –, ils ne pouvaient que prier pour que le peuple de Lina comprenne avant de mourir que ce qui lui était arrivé n'était que le signe de Son courroux : le fléau contenu dans l'une des sept fioles, dont l'ultime annoncerait Son

arrivée et la naissance de la nouvelle Jérusalem. Ils l'appelèrent Messalina, au cas où, mais abrégèrent le nom en Lina pour signaler un petit éclair d'espoir<sup>105</sup>.

Ainsi, c'est de manière consciencieuse qu'ils décidèrent de couper la petite de toutes ses origines afin que puisse s'accomplir leur désir religieux d'une nouvelle terre sainte dans les vastes territoires américains nouvellement conquis. Sa nomination, comme une offrande violente, avait tout à faire de nier à la fois son histoire et les traces de filiation avec son peuple. Ils la nommèrent donc sans même lui demander ce qui lui était arrivé. On peut lire alors : « Les presbytériens, se souvenant peut-être de leur prescience lorsqu'ils avaient trouvé son nom, n'avaient jamais demandé ce qui lui était arrivé et il n'y avait eu aucune raison de le leur raconter<sup>106</sup> ». Le nom, ainsi considéré comme un symbole de la dépossession, témoigne de l'importance du travail de mémoire lorsqu'il est question d'une mémoire empêchée telle que nous l'avons définie précédemment.

La poétique de la nomination des personnages de Toni Morrison renvoie très certainement à leur origine problématique. Les noms semblent se situer exactement dans le point de jonction entre un passé et un présent, dans cet entre-deux de tous les possibles. Comme le notait Christian Moraru dans un article concernant l'onomastique dans le roman *Song of Solomon* : « ...names lie at the crossroads of the past and the present, the South and the North, fiction and reality<sup>107</sup> ... » Comme nous venons tout juste de le voir, le processus de nomination peut participer d'un jeu de pouvoir et peut traduire la perte de la filiation entre le nom, l'identité et l'héritage. Or, il peut aussi, par la renomination, devenir un moyen puissant de reconquête de soi. Cette dernière idée rejoint celle d'une vision positive du travail de mémoire. En effet, se nommer soi-même veut dire se définir soi-même et ultimement se posséder soi-même. À ce sujet, l'exemple de Sorrow est parfaitement cohérent. Nommée d'abord par la famille du bûcheron qui l'a recueillie sur les berges après le naufrage du bateau de son père, Sorrow décide de changer de nom à la suite de la naissance de sa fille. Or, sa

---

105 Toni Morrison, *Un don*, op. cit., p. 60.

106 *Ibid.*, p. 66.

107 Christian Moraru, « Reading the Onomastic Text : "The politics of the Proper Name" in Toni Morrison's *Song of Solomon* », *Names: A journal of Onomastics*, vol. 44, no3, 1996, p. 189.



première nomination en est une faite de mépris comme nous pouvons le constater dans cet extrait qui raconte son arrivée sur la terre ferme :

Elle flottait dans la North River, en contrée mohawk, à moitié noyée, quand deux jeunes bûcherons la hissèrent jusqu'à la rive. Ils la protégèrent d'une couverture et amenèrent leur père là où elle gisait. On dit qu'elle a vécu seule sur un bateau qui avait chaviré. Ils croyaient que c'était un garçon. Ni à ce moment-là ni à aucun autre moment, elle n'avait raconté comment elle était arrivée là ni où elle se trouvait avant. La femme du bûcheron la nomma Sorrow, pour de bonnes raisons<sup>108</sup>...

Sorrow, qui signifie « chagrin » ou « peine », est le nom choisi par cette femme qui ne savait pourtant rien des origines de cette enfant. Et, c'est avec peu de considération qu'elle établit ce choix, comme si son nom n'avait, au final, que peu d'importance. Ainsi, on peut lire ces paroles du bûcheron : « Ne vous occupez pas de son nom [...] Ma femme l'appelle Sorrow parce qu'elle a été abandonnée<sup>109</sup> ». Or, l'étrange mélancolie de Sorrow n'est que mirage, car tapie au fond d'elle se cache le nom qu'elle portait sur le bateau, celui, peut-on croire, qu'elle avait reçu à sa naissance. C'est, en effet, ce qu'on peut lire en ouverture du tableau qui raconte son histoire :

Cela ne la gêna pas qu'on décide de l'appeler Sorrow, tant que Twin continuait à utiliser son vrai nom. Il était facile de se tromper. Parfois, c'était la maîtresse de la maison ou le bûcheron ou les fils qui avaient besoin d'elle; d'autres fois, Twin voulait de la compagnie pour parler, se promener ou pour jouer. Avoir deux noms était commode dans la mesure où Twin ne devait être vue par personne. Et donc si, tandis qu'elle était en train de frotter des vêtements ou de garder les oies, elle entendait le nom que lui donnait le Capitaine, elle savait que c'était Twin. Mais si toute autre voix disait « Sorrow », elle savait à quoi s'attendre. Elle préférait, bien sûr, quand c'était Twin qui appelait de la porte de la scierie ou qui murmurait près de son oreille. Elle abandonnait alors toute tâche et suivait son autre elle-même<sup>110</sup>.

Pour Sorrow, le nom est donc double : il masque et dévoile une absence, celle de ses origines perdues. Il est aussi un moyen de se définir autrement et de préserver une partie d'elle-même qu'on tente de taire. D'une certaine façon, la jeune fille hérite son nom comme

108 Toni Morrison, *Un don*, op. cit., p. 65.

109 *Ibid.*, p. 143.

110 *Ibid.*, p. 139.



un trésor et en fait sa maison, son refuge. Cela est d'autant plus facile à constater lorsque son enfant arrive au monde : déjà elle sait quel nom lui offrir et quel nom porter à l'avenir. Désormais, elle porte dignement le nom de Complète. À la fin de son récit, on peut lire :

Après l'expulsion du placenta, Sorrow enveloppa son enfant dans la couverture et somnola plus ou moins pendant plusieurs heures. [...] Immédiatement, elle sut comment l'appeler. Elle sut également comment se nommer elle-même. [...] « Je suis ta mère, dit-elle. Mon nom est Complète<sup>111</sup> ».

Ce que nous enseigne l'analyse de l'onomastique dans le roman à l'étude est aussi l'idée qu'il faille assumer son nom comme sa liberté. D'ailleurs, il est important de constater que l'étymologie et l'éponymie sont de constantes préoccupations dans le processus d'écriture de Morrison. À cet égard, reprenons une fois de plus les mots de Moraru au sujet de l'entreprise généalogique des personnages de Morrison :

In other words, beneath names phonic body, a secret truth lies, a meaning which reveals the fictions, tropes, myths, tales, and eponymic values that constitute it and somewhat hints at its wrong, abusive, or simply unsatisfactory explanation. In this sense, Morrison's genealogical archeology may recall the Nietzschean notion of genealogy. Very much like Nietzsche's, Morrison's own genealogy sets out to uncover the politics belying the act of naming, the passions, struggles, and conflicts at stake in the invention of names<sup>112</sup>.

Cette idée n'est pas étrangère aux récits de Florens et de son amant, le forgeron. En effet, ces récits explicitent bien les relations de pouvoir mises en œuvre dans la nomination et la définition de soi. D'abord, bien que peu de choses soient dites au sujet de la nomination de la petite Florens, il est important de souligner que ce nom, loin d'être anodin, nous rappelle toujours son coût : comme si, par ce choix, Morrison tentait de nous signifier sans cesse que la petite fut tristement une monnaie d'échange. Or, comme nous l'avons expliqué précédemment, le travail de mémoire qu'elle entreprend lui permet d'entrevoir l'horizon d'une mémoire apaisée, loin des regards « de tous ceux qui [la] regardent de près uniquement pour [la] rejeter ensuite. De tous ceux qui croient avoir une légitimité à [la] posséder ou à [la]

---

111 *Ibid.*, p. 158-159.

112 Christian Moraru, *op. cit.*, p. 198.

diriger<sup>113</sup>. » C'est l'entièreté de ce trajet qui lui permet finalement de dire : « Je suis devenue la sauvagerie incarnée, mais je suis aussi Florens. Pleinement<sup>114</sup> ». Son récit se termine donc avec la certitude d'un passé et d'un avenir qu'elle assume pleinement. Tout comme son nom.

En outre, nous sommes d'avis que l'amant de Florens s'intègre au récit de manière à lui enseigner l'idée qu'il faille assumer son nom comme sa liberté. Lui-même maintenant esclave affranchi, pourtant sans nom sauf celui que lui confère son métier, considère que les esclaves n'ont la possibilité d'être libres que s'ils savent se posséder en assumant pleinement leur héritage et leur passé. Florens ne comprendra qu'à la fin de son récit les avertissements de cet homme qu'elle a tant aimé : « Tu dis que tu vois des esclaves plus libres que des hommes libres. L'un est lion dans la peau d'un baudet. L'autre est un baudet dans la peau d'un lion. Que c'est le flétrissement à l'intérieur qui rend esclave et ouvre la porte à ce qui est sauvage<sup>115</sup> ». Il est clair que, pour le forgeron, c'est la reconnaissance de ce qui nous détermine qui assure la liberté. Cela passe nécessairement par l'effort d'un difficile travail de mémoire ainsi que par l'acceptation de son nom qui traduit son parcours fait de rejets et d'assujettissement.

Les paroles du forgeron rejoignent celles de la mère, *minha mae*, qui nous sont donné à lire à la fin du roman. En effet, les dernières paroles de celle-ci vont en ce sens; qu'il faut savoir se posséder et assumer son nom pour contrer la violence de la négation des origines : « donner ce pouvoir sur soi-même à autrui est chose mauvaise<sup>116</sup>. » Cette femme, qui n'est pas nommée autrement que *minha mae*, a appris cela au fil de sa vie faite d'empêchements et de dépossession. Et c'est finalement en tant que Noire qu'elle avance dans le fil de son récit, comme si ce qualificatif pouvait maintenant lui servir de nom propre. « C'est là que j'ai appris que je n'étais pas une personne de mon pays, ni de mes familles. J'étais une négrita.

---

113 Toni Morrison, *Un don*, op. cit., p. 183.

114 *Ibid.*, p. 187.

115 *Ibid.*, p. 186.

116 *Ibid.*, p. 193.

Tout. Langue, vêtements, dieux, danse, habitudes, décoration, chant – tout se fondait dans la couleur de ma peau. Ce fut donc en tant que Noire que je fus achetée par Senhor<sup>117</sup> ».

En somme, il est possible d'affirmer que la nomination est, en quelque sorte, une allégorie de la création littéraire de Morrison, car elle rappelle avec finesse et justesse la persistance des traces et des vestiges que le passé a inscrits dans la mémoire. Le travail de mémoire permet de révéler les histoires enfouies à la fois dans le mensonge de la lettre et dans la mémoire empêchée, voire imposée. Revisiter les origines de la nation américaine comme le fait Morrison dans son roman *A Mercy* semble nécessaire afin de reconnaître l'héritage de la violence fondatrice qui a façonné le destin des peuples marginalisés aux États-Unis. Le roman à l'étude fait figure, en quelque sorte, du degré zéro de l'importance du travail de mémoire, c'est-à-dire celui à hauteur d'homme où s'inscrit une véritable dialectique des souvenirs qui s'exécute avec, comme horizon, une mémoire à la fois vivante et apaisée. En effet, par le récit de chacun des personnages se dessine le parcours d'une mémoire imposée à une mémoire libérée de toutes réminiscences douloureuses, parce que refoulées. Il s'agira alors de voir, dans le deuxième chapitre de ce mémoire, les enjeux de ce retour critique aux origines : les enjeux de l'énonciation et le contexte dans lequel il s'inscrit.

---

117 *Ibid.*, p. 192.





## CHAPITRE 2

### ENJEUX DU RETOUR SUR LES ORIGINES

*Un arbre est tout un pays, et si nous demandons quel est ce pays, nous plongeons à l'obscur  
indéracinable du temps, que nous peinons à débroussailler, nous blessant aux branches,  
gardant sur nos jambes et sur nos bras des cicatrices ineffaçables.  
Édouard Glissant, ouverture de Mahagony.*

*Difficile appartenance à la nation et double conscience historique*

*Entre domination et liberté*

Nous aimerions amorcer cette seconde partie de notre analyse par une citation d'Achille Mbembe, que nous évoquerons davantage plus tard dans ces pages. Dans un essai intitulé *Sortir de la grande nuit* et faisant écho aux réflexions de Frantz Fanon, Mbembe écrit à propos de l'idée de « décloison » du monde :

Selon Jean-Luc Nancy, la décloison « désigne l'ouverture d'un enclos, la levée d'une clôture. » L'idée de décloison inclut celle d'éclosion, de surgissement, d'avènement de quelque chose de nouveau, d'épanouissement. Déclore, c'est donc lever les clôtures de telle manière que puisse émerger et s'épanouir ce qui était enfermé. La question de la décloison du monde – de l'appartenance au monde, de l'habitation du monde, de la création du monde, ou encore des conditions dans lesquelles nous faisons monde et nous nous constituons en tant qu'héritiers du monde – est au cœur de la pensée anticolonialiste et de la notion de décolonisation<sup>118</sup>.

Dans ce chapitre, nous nous intéresserons aux enjeux du retour sur les origines de la nation américaine que propose Morrison, et ce, autant au niveau de l'énonciation que du contexte dans lequel il s'écrit. Il nous semble que l'idée de la décloison du monde, telle que la définit Mbembe, rassemble tous les éléments visés par cette revisite c'est-à-dire la réhabilitation des marginaux de l'Histoire par une résistance; une lutte pour la vie qui

---

<sup>118</sup> Achille Mbembe, *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris : Éditions de la découverte, coll. : « Cahiers libres », 2013, p. 68.

implique de nouvelles définitions en ce qui a trait à l'appartenance, à l'héritage, à la levée des frontières et à l'épanouissement, synonyme ici de liberté. Cette revisite est d'abord rendue possible par un travail de mémoire tel que nous l'avons démontré au chapitre précédent. En effet, nous avons établi l'importance d'une mémoire vivante, voire militante dans la lutte contre la falsification historique, l'instrumentalisation du passé et la rupture de filiation. En ce sens, nous partageons tout à fait l'avis de Marie-Claude Smouts qui notait dans un ouvrage concernant la question de la mémoire postcoloniale que « la revendication mémorielle est une des modalités de la lutte pour une meilleure compréhension des enjeux du colonialisme<sup>119</sup>. » N'oublions pas que l'Amérique dépeinte dans le livre à l'étude est un espace rempli de paradoxes : un espace amer relativement à la triste répétition de l'histoire, mais aussi cette terre qui porte en elle l'espoir du changement. La cartographie que propose Morrison de ce territoire est celle, dirons-nous, du ressassement et de l'ouverture des paysages. C'est une géographie conjuguée et infléchie par la différence raciale et culturelle. L'époque coloniale dans laquelle évoluent les différents personnages d'*A Mercy* pourrait être définie une fois de plus avec les mots de Mbembe qui décrivait le colonialisme comme « ce lent brasier dispersant partout ses panaches de fumée et cherchant à s'instituer à la fois comme rite et comme événement; comme parole, geste et sagesse, conte et mythe, meurtre et accident<sup>120</sup>. » Le contexte mortifère que constitue cette Amérique coloniale n'est pas sans rappeler le principe d'« anhistoricité » des Noirs que nous évoquions en introduction. En effet, l'anthropologie inégalitaire qui naît de l'union de l'esclavagisme et du racisme environ cent ans après la fondation des États-Unis, marque au fer rouge le visage de ce pays autrefois terre d'exilés et de laissés pour compte. Comme le notait avec justesse Philippe Paraire dans son ouvrage sur *Les Noirs américains*, en marginalisant une partie de la population et son histoire d'avant l'Amérique, « l'idéologie raciste assoit l'exclusion sociale sur l'exclusion ontologique et construit le projet de la légitimer par une présentation tendancieuse du passé<sup>121</sup>. » C'est donc dire que la résistance que doivent opérer les acteurs marginalisés d'un

---

119 Marie-Claude Smouts, " La question de la mémoire postcoloniale ", *Transcontinentales*, « Mémoires et nations », 6/2008, p. 93.

120 Achille Mbembe, *op. cit.*, p. 15.

121 Philippe Paraire, *op. cit.*, p. 72.

tel système colonial implique à la fois une reconquête du territoire, mais aussi, et surtout, une réelle reconquête du sens. C'est toute la dynamique du sujet face au monde qui est touchée.

*A Mercy* propose une large réflexion sur ce qu'impliquent la domination et la liberté en ce pays où la falsification historique s'ajoute aux divers arguments du racisme s'installant en loi à l'époque coloniale. De manière générale, l'avant-dernier roman de Morrison s'inscrit comme un plaidoyer en faveur de la résistance et de la survivance des peuples qui ne peuvent s'enraciner dans le territoire. Afin de bien ancrer l'analyse qui suit, nous aimerions tout d'abord faire état de plusieurs exemples tirés du roman en ce qui concerne la difficile articulation entre domination et liberté. Dans un premier temps, cette domination est celle de la terre et du territoire. En effet, *A Mercy* présente la nature comme un personnage en soi, vivante et capable de dialoguer; un personnage qui, aussi, devient sujet d'oppression aux mains des colonisateurs toujours plus avides de pouvoir et d'argent. À cet égard, il est intéressant de lire la prophétie du sachem auquel songe la petite Lina se remémorant son peuple qui bâtitait « des villes-abris depuis mille ans et l'aurait fait mille ans encore sans l'avancée fatale des Européens<sup>122</sup>. » La prophétie s'était révélée tout à fait mensongère :

Les Européens ne battirent pas en retraite et ne moururent pas non plus. En fait, raconta la vieille femme qui s'occupait des enfants, le sachem avait présenté ses excuses pour sa prophétie erronée et admis que, quel que fût le nombre de ceux qui allaient mourir d'ignorance ou de maladie, il en viendrait toujours plus. Ils viendraient en parlant des langues ressemblant à des aboiements de chien; avec un désir enfantin pour les fourrures d'animaux. Ils ne cesseraient de clôturer la terre, de transporter par bateau des arbres entiers vers des pays lointains, de prendre les femmes pour un plaisir rapide, de détruire le sol, de profaner les lieux sacrés et de vénérer un dieu terne et peu imaginatif. Ils laissaient leurs porcs brouter la côte de l'océan, la transformant ainsi en dunes de sable sur lesquelles rien de vert ne pousserait jamais plus. N'ayant aucun lien avec l'âme de la terre, ils tenaient absolument à en acheter le sol, et, comme des orphelins, se montraient insatiables. C'était leur destinée que de chiquer le monde et de recracher des horreurs qui détruiraient tous les peuples premiers<sup>123</sup>.

Cet extrait met tout à fait en lumière ce premier rapport de domination qu'entretenaient les colons avec la terre dont ils prenaient totalement possession, insatiablement, jusqu'à en

<sup>122</sup> Toni Morrison, *Un don*, op. cit., p. 68.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 68.



détruire la vie. L'Amérique coloniale est donc entre les mains de gens capables de « chiquer le monde et en recracher des horreurs. » La colonisation annonce ici, gravement, la perte du lien avec l'âme de la terre.

En outre, bien que *A Mercy* raconte, entre autres, l'histoire des Vaarks, deux immigrants européens qui font exception de par leur clémence, plusieurs autres personnages sont présentés de manière à dresser un portrait plus ou moins glorieux des « fondateurs » de la nation. Tel que l'avancait la dernière citation, ces tristes portraits inaugurent une critique de cette époque barbare où la domination devenait loi. En ce sens, la description du propriétaire de plantation nommé D'Ortega est fort éclairante. En effet, nous voilà en face d'un personnage que les contradictions habillent tout autant que ses vêtements trop élégants<sup>124</sup>. Les manières de cet homme, dont la méchanceté et l'égocentrisme sont sans limites, sont décrites comme outrageuses, voire inhumaines. L'Amérique de D'Ortega est, avant tout, celle qu'il bâtit grâce au dur labeur des esclaves. Pour Vaark, cette Amérique a des airs d'irréalité.

Jacob avait l'impression que rien dans cette conversation ne transpirait qui pût s'ancrer dans le réel. Ils parlaient tous deux de la gravité, de la responsabilité unique, que ce monde sauvage leur offrait; des liens indestructibles de cet univers avec l'œuvre de Dieu et des difficultés qu'ils enduraient pour Lui. S'occuper de main-d'œuvre malade ou récalcitrante suffisait, disaient-ils, pour leur canonisation<sup>125</sup>.

Nous reviendrons certainement sur la notion de responsabilité, notion qui ouvre le récit de la petite Florens, mais pour l'heure, il s'agit simplement de constater combien la domination est au cœur de cette nouvelle économie en Amérique. Elle serait, si l'on considère la vision de ce riche propriétaire de plantation, un véritable travail duquel Dieu lui-même devrait l'en remercier! D'Ortega est décrit comme un candidat parfait pour ce commerce de la chair. Car, comme le note Vaark, « il y avait quelque chose en lui, au-delà du catholique, quelque chose de sordide et de pourri<sup>126</sup>. » À la suite de cette description, il

---

124 Le luxe de ses habits est mis en évidence à maintes reprises dans le passage qui le concerne dans le roman. Cette emphase marque très certainement et jusqu'à l'absurde, les inégalités de cette Amérique coloniale.

125 Toni Morrison, *Un don*, op. cit., p. 26.

126 *Ibid.*, p. 33.



semble donc clair que rien de cette richesse ne pouvait exister sans la domination de l'homme sur l'homme.

L'accès à une main-d'œuvre gratuite rendait possible la vie oisive de D'Ortega. Sans sa cargaison d'Angolais asservis, il ne serait pas seulement endetté; il mangerait dans sa main et non dans de la porcelaine et il dormirait dans le bush africain plutôt que dans son lit à baldaquin. Jacob ricana avec mépris en pensant à cette richesse qui dépendait d'une main-d'œuvre capturée nécessitant d'autres bras pour la contrôler<sup>127</sup>.

S'il est facile de comprendre à quel point la domination faisait partie du paysage américain à l'époque de la colonisation et des premières lois racistes, il est d'autant plus intéressant de se questionner sur les rapports qu'oblige cette domination entre la sauvagerie, l'esclavage et la liberté. *A Mercy* articule brillamment cette réflexion autour de différents personnages vivant en marge de la société et se retrouvant sur cette ferme de Virginie. D'abord, de nombreux questionnements quant à la difficulté d'être femme en ces territoires hostiles nous sont révélés après la mort de Jacob Vaark, lorsque les femmes de la ferme se retrouvent sans la protection d'aucun homme ou d'aucune communauté religieuse. Mais c'est sans doute les réflexions de la petite Florens qui rendent compte de manière éloquente de la dynamique entre liberté et marginalité. À cet égard, l'épisode se déroulant dans la maison de la Veuve Ealing est sans égal<sup>128</sup>. Dans cette maison où la petite esclave trouve refuge sur la route incertaine la menant vers le forgeron guérisseur, Florens expérimente pour la première

---

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>128</sup> L'épisode chez la Veuve peut se résumer par cette longue citation tirée des écrits de Florens : « J'avance dans la pièce. Se tiennent là un homme, trois femmes et une fillette qui me fait penser à moi lorsque ma mère m'envoie loin d'elle. Je me dis qu'elle est vraiment mignonne, mais elle se met à hurler en se cachant derrière les jupes d'une des femmes. Puis les visiteurs se tournent les uns après les autres pour me regarder. Les femmes restent bouche bée. La canne de l'homme tombe bruyamment par terre, ce qui fait s'enfuir en caquetant et en battant des ailes la dernière poule. Il ramasse son bâton, le pointe sur moi en disant : Qu'est-ce que c'est que ça? Une des femmes se couvre les yeux en disant : Que Dieu nous vienne en aide. La petite fille gémit en se balançant d'avant en arrière. La Veuve agite les deux bras et dit que c'est son invitée qui cherchait un abri pour la nuit. Nous l'avons gardée, comment aurions-nous pu faire autrement, et nous l'avons nourrie. Quelle nuit? demande l'homme. Celle qui vient de s'écouler, elle répond. Une des femmes prend la parole pour dire : Je n'ai jamais vu être humain aussi noir. Moi si, dit une autre, elle est aussi noir que les autres que j'ai vus. *Elle est d'Afrique. Africaine et bien plus encore*, ajoute une autre. Regardez donc cette enfant, dit la première femme. Elle montre la petite fille hoquetant et gémissant à ses côtés. Entendez-la. Entendez-la. C'est donc vrai dit un autre. *L'Homme Noir est parmi nous*. Et celle-ci est sa servante». (*Ibid.*, p. 133-134.) *Nous soulignons*.

fois sa noirceur comme une forme de démonisation. Elle se retrouve alors « nue » sous les regards curieux de ces hommes pour qui la sauvagerie porte une couleur : le noir. Elle écrit donc : « Nue sous leurs regards curieux, je cherche à lire ce qu'il y a dans leurs yeux. Ni haine ni peur ni dégoût, mais ils me regardent et regardent mon corps de très loin, d'une distance infranchissable<sup>129</sup> ». Dans cet échange de regards se lit donc une volonté claire de ne pas réellement envisager l'Autre; comme une ombre que l'on ne souhaite pas voir<sup>130</sup>. En outre, nous sommes d'avis que cette distance infranchissable qu'éprouve Florens traduit l'idée de la difficile appartenance à la nation dont parlait Frederick Douglass<sup>131</sup> dans son fameux discours précédemment cité. L'épisode chez la Veuve permet de montrer les rouages de la construction de cette condition d'esclave telle que l'apprendra Florens après un long périple dans sa mémoire et sa conscience. En effet, Florens est une esclave qui ne le sait pas et c'est à travers la progression de son récit qu'elle prendra la mesure de cette condition. Dans un magnifique dialogue entre la petite et son amant, un homme noir libre (ne l'oublions pas), il est question de cette laborieuse quête de sens d'une existence tendue comme un fil entre la bête et l'homme, la domination et la liberté. On observe alors que sa survivance est tout à la fois positive et chargée d'une capacité immense pour la destruction. Dans l'extrait qui suit et qui relate ce dialogue, il est question d'un geste violent qu'a posé la petite et qui la conduit au rejet du forgeron :

Pourquoi tu me tues, je demande.

Je veux que tu partes.

Laisse-moi t'expliquer.

Non. Tout de suite.

Pourquoi? Pourquoi?

Parce que tu es une esclave.

---

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>130</sup> Nous reviendrons sur la notion de face à face dans le troisième chapitre de cette étude.

<sup>131</sup> En effet, Douglass tentait, dans son fameux discours dont nous avons mentionné quelques extraits, de « révéler l'étendue de la distance qui nous sépare. » (Frederick Douglass, *op. cit.*, p. 153.)

Quoi?

Tu m'as entendu.

C'est Sir qui a fait de moi une esclave.

Je ne parle pas de lui.

De qui alors?

De toi.

Qu'est-ce que tu veux dire? Je suis une esclave parce que Sir m'a achetée.

Non. Tu en es devenue une.

Comment?

Ta tête est vide et ton corps est fou.

Je t'adore.

Tu es esclave de cela également.

Toi seul me possèdes.

Possède-toi toi-même, femme, et laisse-nous. Tu aurais pu tuer cet enfant.

Non. Attends. Tu me plonges dans le malheur.

Tu n'es rien d'autre que la sauvagerie incarnée. Aucune limite. Aucun esprit.

Tu hurles ce mot – esprit, esprit, esprit –, tu le répètes et puis tu ris, en disant que je vis et que je respire, par choix, comme une esclave<sup>132</sup>.

Dans ce long processus d'une prise de conscience de sa condition, sur le chemin entre domination et liberté, se retrouve cet espace de sauvagerie, cette possibilité de révolte, comprise comme une volonté d'envisager violemment la vie au milieu des ruines et de l'oppression. Reprendre possession de soi peut être un geste violent et difficile. Mais la leçon qu'apprendra Florens est qu'il importe de savoir se posséder soi-même sans donner ce pouvoir à d'autres.

---

132 Toni Morrison, *Un don*, op. cit., p. 166-167. Dans le roman, cette citation est retranscrite à la manière d'un dialogue.

C'est d'ailleurs ce que tentent d'expliquer les derniers mots de la mère de Florens, ceux-là mêmes qui concluent le roman. Nous les avons déjà mentionnés en partie lorsqu'il était question de l'onomastique dans le précédent chapitre. Nous aimerions compléter maintenant ce passage qui résume à lui seul l'importance de cette dialectique entre liberté et domination à travers chacun des tableaux d'*A Mercy*.

Je suis restée à genoux. Dans la poussière où mon cœur va demeurer chaque nuit et chaque jour jusqu'au moment où tu comprendras ce que je sais et je brûle de te dire : recevoir le pouvoir de dominer autrui est chose difficile; s'emparer de force de ce pouvoir est chose erronée; donner ce pouvoir sur soi-même à autrui est chose mauvaise. Oh Florens. Mon amour. Écoute *a tua mae*<sup>133</sup>.

D'une certaine façon, cette thématique de la domination, qui se lit notamment dans la dialectique des regards entre les personnages, traverse l'œuvre tout entière de Morrison. En effet, il est même possible de parler d'une hantise qui commence à s'écrire dès le premier récit de la romancière, *The Bluest eye*. Ce livre, dédié « aux deux personnes qui m'ont donné la vie et à la personne qui m'a rendue libre », raconte le difficile parcours de la petite Pecola Breedlove dont l'enfance cauchemardesque, faite d'agression et de domination, permet de réfléchir aux dangers de ne plus se posséder dans cette Amérique au sol aride<sup>134</sup>. Le destin de Pecola, raconté à rebours tour à tour par un narrateur omniscient et une autre petite du nom de Claudia, est celui d'une existence empêchée, figée dans le regard malveillant des autres qui usent de cette tragédie pour mieux contempler leur propre bonheur fade et sans couleur. La triste vie de Pecola, comme un miroir renversé, permet aux autres de se voir peut-être plus libres et heureux qu'ils ne le sont vraiment. Tandis que celle-ci s'enferme dans sa folie, protégée par ses yeux bleus qu'elle s'invente pour voir le monde, le leurre de la liberté semble perdurer comme les saisons qui s'accumulent au fil du récit. La finale du livre est brutale : sans détour elle invoque la dépossession d'une enfance sacrificielle, entre les déchets et la beauté du monde.

---

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>134</sup> L'image est de Morrison pour décrire l'impossibilité de grandir librement dans un pays où le racisme est maître des lieux. (Toni Morrison, *L'œil le plus bleu*, *op. cit.*, p. 218.)



C'était ainsi. Une petite fille noire qui brûle d'avoir les yeux bleus d'une petite fille blanche, et l'horreur au cœur de son désir n'a d'égal que le mal de son accomplissement. Nous l'avons vue parfois. Frieda et moi – après la naissance prématurée du bébé et sa mort. Après les bavardages et les lents hochements de tête. Elle était si triste à voir. Les adultes détournaient le regard; les enfants, ceux à qui elle ne faisait pas peur, riaient carrément. *Le mal était total*. Elle passait ses journées, les journées de sa tendre enfance, à aller et venir, aller et venir, en secouant la tête au rythme d'un tambour si lointain qu'elle seule pouvait l'entendre. Les coudes repliés, les mains sur les épaules, elle agitait les bras comme un oiseau, dans un effort éternel, grotesque et vain pour s'envoler. Elle battait des bras, un oiseau avec des ailes, mais rivé au sol, tendu vers le bleu qu'il ne pouvait atteindre – même pas voir –, mais qui remplissait les vallées de son esprit. Nous essayions de la voir sans la dévisager, et jamais, jamais de près. Non pas parce qu'elle était ridicule ou repoussante, ni parce que nous avions peur, mais parce que nous avions manqué à nos engagements envers elle. [...] Ainsi nous avons évité Pecola Breedlove – pour toujours. Et les années se sont repliées comme des mouchoirs. [...] Ses gestes d'oiseau se sont réduits à se frayer un chemin entre les vieux pneus et les tournesols, entre les bouteilles de Coca-Cola et les laiterons, parmi les déchets et la beauté du monde – ce qu'elle était elle-même. Tous nos déchets que nous avons entassés sur elle et qu'elle a absorbés. Et toute notre beauté, qui était d'abord à elle et qu'elle nous a donnée. Nous tous – tous ceux qui la connaissaient –, nous nous sentions si sains quand nous nous étions purifiés sur elle. Nous étions si beaux quand nous avions chevauché sa laideur. Sa simplicité nous décorait, ses remords nous sanctifiaient, grâce à sa douleur nous rayonnions de santé, grâce à sa maladresse nous pensions avoir le sens de l'humour. Son défaut de prononciation nous faisait croire en notre éloquence. Sa pauvreté nous rendait généreux. Nous utilisions même ses rêves éveillés – pour imposer le silence à nos cauchemars. Et elle acceptait tout, et ainsi méritait tout notre mépris. Nous aiguisions nos ego sur elle, nous matelassions nos caractères avec sa fragilité et nous bâillions en imaginant notre force. Et il s'agissait bien d'imagination, car nous n'étions pas forts, seulement agressifs<sup>135</sup>.

Toute la souffrance de cette petite Pecola était donc bel et bien l'écho du mépris des autres qui ont usé de sa jeune existence pour se donner le pouvoir de se purifier sur elle. Sa vie, comme un emprisonnement (n'est-il pas écrit : « ...elle agitait les bras comme un oiseau, dans un effort éternel, grotesque et vain pour s'envoler ») est tout à la fois rivée au sol et tendue vers le bleu qu'elle ne peut atteindre. Son enfance n'est que va-et-vient, pour reprendre les mots de Morrison, entre domination (« le mal total ») et liberté. D'ailleurs, la dernière phrase de cette citation n'est pas sans rappeler les mots de la mère de Florens, ceux-

---

135 *Ibid.*, p. 215-217.

là même qui concluent le roman et qui la préviennent du danger de laisser les autres prendre pouvoir sur soi. En somme, le premier roman de Morrison ouvre la voie à une longue et profonde réflexion sur les thèmes de la liberté et de la domination; une réflexion que l'on peut voir comme un fil tendu à travers toute l'œuvre de la romancière. Et c'est de la possibilité de sortir de ce cycle de la domination dont il sera question dans ce chapitre.

### *Le sujet face à la nation*

Dans son essai intitulé *Playing in the dark*, Morrison remarque que le racisme est un aspect historique et culturel de la condition américaine. C'est à partir de considérations littéraires qu'elle propose une profonde réflexion sur ce qu'est l'« américanité ». Dès les premières pages, la préface donne le ton : c'est de la « cohérence américaine » dont il sera question notamment à partir des concepts de cultures nationales homogènes. Et c'est grâce à de nombreuses références au canon littéraire américain qu'elle trouvera « les mots pour le dire<sup>136</sup> ». Le projet de *Playing* se résume bien par ce passage qui établit que le racisme érigé en loi au temps des colonies est demeuré un aspect fondamental de l'identité américaine. Et une analyse de la figure noire dans la littérature permet de « remarquer » la race dans ce grand « patchwork d'altérité<sup>137</sup> » qu'est le paysage culturel et historique américain. C'est, d'une certaine façon, de l'appartenance à la nation d'une population marginalisée dont il est question. Pour Morrison, « explicite ou implicite, la présence africaniste anime de façon compulsive et inéluctable la texture de la littérature américaine. C'est une présence obscure et constante, qui présente à l'imagination littéraire une force de médiation à la fois visible et invisible<sup>138</sup>. » Tout se passe donc comme si une certaine forme de survivance était à l'œuvre dans l'ombre pour nuancer et équilibrer la « blancheur » de l'identité culturelle et historique américaine. Un peu plus loin, elle poursuit en expliquant qu'« Américain signifie blanc, et les Africanistes luttent pour que le terme leur devienne applicable avec ethnicité et trait d'union

---

136 L'essai de Morrison s'ouvre sur cette référence au roman autobiographique de Marie Cardinal afin d'illustrer le défi de cette quête de mots qu'implique à la fois l'activité d'écrivain et de lecteur.

137 Toni Morrison, *Playing in the dark*, Paris, Christian Bourgois, 1993, p. 26.

138 *Ibid.*, p. 68.

sur trait d'union sur trait d'union<sup>139</sup>. » Il faut alors comprendre que sans ce refus de l'altérité, l'Amérique des origines tout autant que celle que nous connaissons n'aurait jamais pu se définir et définir la liberté telle qu'elle l'a fait au cours des derniers siècles. Sans langage commun, il ne reste que les traits d'union pour unir faiblement toutes les mailles de cette courtepointe. Et Morrison est d'avis que la littérature traduit tout à fait ce malaise quant à une réelle appartenance à la nation, et ce, « parce que les écrivains transforment les aspects de leur enracinement social en aspect de langage, des façons dont ils racontent d'autres histoires, livrent des guerres secrètes, estompent toutes sortes de débats enfouis dans leurs textes<sup>140</sup>. »

Dans son très important ouvrage portant sur les lieux de la culture, Homi Bhabha évoque cette remise en doute de l'homogénéité culturelle telle qu'elle a trop longtemps été présentée dans la tradition. Il écrit que « les concepts mêmes de cultures nationales homogènes, de transmission consensuelle ou contiguë de traditions historiques, ou de communautés ethniques « organiques » – comme la base même du comparativisme culturel –, traversent actuellement un profond processus de redéfinition<sup>141</sup>. » Nous sommes d'avis que l'œuvre de Morrison propose une telle redéfinition à travers sa revisite des origines. *Playing in the dark* explique aussi ce bouleversement, ce décentrement de la marge, en observant « la puissance de l'obscurité » et la hantise qu'elle a opérée. Sans vouloir « déranger une hiérarchie pour en instaurer une autre<sup>142</sup> », Morrison critique ce qui s'est instauré en « savoir » dans la tradition américaine tant au niveau historique que culturel.

Ce savoir affirme que la littérature américaine traditionnelle, canonique, est non entravée, non contaminée et non formée par les quatre siècles de présence, d'abord des Africains, puis des Afro-Américains, aux États-Unis. Il tient pour établi que cette présence – qui a façonné le corps politique, la constitution et toute l'histoire culturelle – n'a eu ni place ni conséquence significative dans l'origine et le développement de la littérature de cette culture. De plus, un tel savoir prétend que les caractéristiques de notre littérature nationale émanent d'une certaine « américanité » à la fois séparée de cette présence et sans rapport avec elle. Il semble y avoir un accord plus ou moins tacite chez les lettrés selon quoi, puisque la

---

139 *Ibid.*, p. 69.

140 *Ibid.*, p. 24.

141 Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2007, p. 35.

142 Toni Morrison, *Playing in the dark*, *op. cit.*, p. 28.

littérature américaine a été clairement le domaine réservé du génie, du pouvoir et des opinions du mâle blanc, ce génie, ce pouvoir et ces opinions n'ont aucun rapport ni proximité avec la présence incontournable des Noirs aux États-Unis. Cet accord se fait au sujet d'une population qui a précédé tous les écrivains américains de quelque renom et qui, j'en suis venue à le croire, a été une des forces qui ont secoué le plus violemment, dans l'ombre, la littérature, et on ne devrait pas la laisser errer dans les marges de l'imagination littéraire<sup>143</sup>.

Cette ombre puissante qui vient secouer la tradition et l'imaginaire américain met aussi en lumière ce rejet de l'altérité aux marges de la société. Il est alors question d'une marginalité qui s'étend au-delà de la noirceur. En effet, dans cette rencontre avec l'idéologie raciale se dessine un portrait du « non-moi », véritable réflexion sur le rêve américain et la liberté tant espérée. À ce sujet, Morrison est claire : « la population en esclavage, pouvait et devait-on supposer, s'offrait comme identité substitutive pour méditer sur les problèmes de la liberté humaine<sup>144</sup>. » C'est sur cette population que s'articulaient « les peurs, les problèmes et dichotomies historiques, morales, métaphysiques et sociales<sup>145</sup>. » Autrement dit, « rien n'a si bien magnifié la liberté – s'il ne l'a pas en fait créée – que l'esclavage<sup>146</sup>. » Cette projection du « non-moi » traduit donc les angoisses de la jeune Amérique dans laquelle il est bien difficile pour la population en esclavage de s'identifier, de s'enraciner.

Dans l'avant-propos de son ouvrage, Bhabha amorce sa réflexion en abordant l'idée de vivre à la fois « entre et à travers » les frontières nationales, donnant comme exemple sa propre expérience de migration. Bien qu'il ne soit pas question du territoire américain, mais plutôt anglais, ce qu'il entrevoit dans son exploration personnelle de la mouvance des frontières est une narration historique de laquelle est absente une partie de la population; narration trouée semblable au récit historique national des États-Unis fait de métissages et de négations. Cette expérience de migration dont nous fait part Bhabha contribue à mettre en lumière les déplacements de frontières non pas entre les nations, mais bien plutôt à l'intérieur même du pays : « la frontière qui assure les limites cohésives de la nation occidentale peut se transformer imperceptiblement en une liminarité contentieuse interne offrant un lieu d'où

---

143 *Ibid.*, p. 25.

144 *Ibid.*, p. 59.

145 *Ibid.*, p. 59.

146 *Ibid.*, p. 60.



parler en tant que la minorité, l'exilé, le marginal, l'émergent<sup>147</sup>. » C'est donc dire qu'en ouvrant les frontières de la nation à la différence interne et aux contre-discours, peut enfin se négocier l'appartenance au-delà de la simple polarité de majorité et de minorité, de centre et de périphérie. S'interrogeant alors sur le « bon migrant » et le « mauvais migrant », Bhabha remet en doute l'autorité du centre canonique d'où émerge « la dure lumière de la nationalité », lumière qui tend à nier ses parts d'ombres. Pour l'auteur des *Lieux de la culture*, il importe de comprendre comment cette négociation est à la fois entre et dans le territoire. Toujours dans l'avant-propos, Bhabha souligne l'importance de ce brouillage des frontières dans le processus de reconnaissance de la différence interne. Il écrit alors :

Je ne cherche d'aucune manière à glorifier les marges et les périphéries. Je veux seulement donner à voir ce que c'est que survivre, produire, travailler et créer au sein d'un système mondial dont les pulsions économiques et les investissements culturels majeurs sont pointés dans une autre direction que la vôtre, que celle de votre pays ou de votre peuple. Ce délaissement peut être une expérience de négation, d'oppression et d'exclusion profonde qui vous pousse à résister aux polarités de pouvoir et de préjugé, à traverser et dépasser les envieuses narrations du centre et de la périphérie<sup>148</sup>.

Tout porte à croire que le décentrement et le déplacement des frontières, tel que le décrit Bhabha, deviennent une condition fondamentale à une réelle présence historique des peuples laissés dans l'ombre de l'Histoire.

C'est dans cette perspective qu'il importe de remarquer que tous les personnages qui peuplent *A Mercy* sont orphelins, abandonnés ou sans racines. Ils se retrouvent pour former cette étrange communauté d'exilés de l'intérieur, comme si, ensemble, ils créaient une autre histoire dans laquelle ils étaient le centre. L'Amérique tout autour est dépeinte comme une terre de tous les dangers, sans protection aucune pour eux. Ils deviennent leur propre refuge, rebâtissant la mémoire d'une filiation perdue et apprenant ensemble à lire le monde nouveau qui s'agite. C'est donc ensemble qu'ils tentent de sortir de cette « région extraordinairement stérile et aride, cette zone de non-être<sup>149</sup> » qu'est, aux yeux de Frantz Fanon, la race. Cette

---

147 Homi K. Bhabha, *op. cit.*, p. 237.

148 *Ibid.*, p. 11.

149 Achille Mbembe, *op. cit.*, p. 69.

zone étrange dans laquelle le regard de l'Autre et le pouvoir de l'Autre cherchent à enfermer le sujet. Ensemble, ils tentent de lever le voile de leur condition et de se dévoiler au monde. Ils tentent à la fois de surgir de l'ombre et de l'habiter. D'une certaine façon, il s'agit de naître au monde, au sens où l'entendait Édouard Glissant, c'est-à-dire « avoir conscience, souffrance, énergie de ce partage, lourd à porter, sévère à dire<sup>150</sup>. » La fin de l'épisode de la Veuve Ealing raconté par Florens traduit bien cette idée de surgissement de l'ombre par une prise de conscience du voile qui la couvre. On peut donc lire ce long passage :

J'avance seule, uniquement accompagnée des yeux qui me suivent dans mon périple. Des yeux qui ne me reconnaissent pas, des yeux qui m'étudient et qui cherchent une queue, un téton supplémentaire, un pénis d'homme entre mes jambes. Des yeux interrogateurs qui scrutent et décident si mon nombril est au bon endroit ou si mes genoux se replient vers l'arrière comme les pattes avant d'un chien. Ils veulent voir si ma langue est fourchue comme celle d'un serpent ou si mes dents sont assez pointues pour les dévorer. Ils veulent savoir si je peux sortir des ténèbres pour les mordre. Au fond de moi, je me recroqueville. Je grimpe le talus bordant le lit du ruisseau sous les arbres qui me regardent et je sais que je ne suis plus la même. Je perds quelque chose à chaque pas que je fais. Je sens tout ce qui me quitte. Quelque chose de précieux est en train de me fuir. Je deviens une chose à part. Avec la lettre, j'ai une place et je suis dans le cadre de la loi. Sans la lettre, je suis un veau affaibli abandonné par le troupeau, une tortue sans carapace, un suppôt sans signe révélateur, mais qui possède une noirceur avec laquelle je suis née, au-dehors, certes oui, mais à l'intérieur aussi, et cette noirceur intérieure est petite, toute en plume et en dents. Est-ce là ce que sait ma mère? Est-ce pour cela qu'elle a choisi de m'envoyer au loin? Non pas la noirceur extérieure que nous partageons, a *minha mae* et moi, mais cette noirceur intérieure que nous ne partageons pas. Cette mort ne concerne donc que moi seule? Cette chose à griffes et à plumes est-elle la seule vie en moi? Tu me le diras. Tu as l'extérieur noir toi aussi. Et quand je te verrai et que je me jetterai dans tes bras, je saurai que je suis en vie. Soudain ce n'est plus comme avant, quand j'ai toujours peur. Je n'ai plus peur de rien maintenant. Le soleil laisse les ténèbres derrière le noir, c'est alors moi. Nous. Le noir, c'est chez moi<sup>151</sup>.

Beaucoup d'éléments très significatifs se retrouvent dans cet extrait, notamment, une fois de plus, cette bête noire à plume, celle du conte de Lina dirons-nous, qui incarne à la fois la violence contenue et la possibilité de révolte; il s'agit de la part capable de lutte pour la survie. C'est ainsi qu'il nous est possible de comprendre l'hostilité du regard qui la poursuit,

150 Édouard Glissant, *L'intention poétique*, Paris, Seuil, 1969, p. 27.

151 Toni Morrison, *Un don*, op. cit., p. 137-138.

la scrute, la juge, l'éloigne d'elle-même toujours un peu plus et qui, se faisant, anime cette bête qui pourrait « sortir des ténèbres pour les mordre. » Cet extrait fait aussi mention de l'écriture comme une arme qui lui permet une « place » au sein de la loi. Sans cette lettre (écrite par Rebekka Vaark pour mener à bien le périple de Florens vers le forgeron guérisseur), elle avance effectivement sans protection « comme un veau affaibli abandonné » dans un monde qui ne sait voir que le noir de sa peau sans considérer la noirceur qui l'habite. Or, lorsqu'elle prend conscience de la puissance de son obscurité (« le soleil laisse les ténèbres derrière le noir, c'est alors moi. Nous. Le noir, c'est chez moi », elle avance sans peur. Il y a là, dans ce passage, la découverte d'une double conscience de sa condition. Et nous sommes d'avis que cette découverte fait l'effet d'une véritable genèse. D'une certaine façon, Florens apparaît dès lors à la fois comme l'enfant de l'histoire et l'enfant de l'Histoire.

C'est dans un recueil d'essais fascinant<sup>152</sup> publié pour la première fois en 1903 à Chicago qu'est introduite l'idée d'une double conscience historique. Son auteur, W.E.B. Du Bois, est considéré comme une figure marquante de l'histoire des Noirs américains<sup>153</sup>. *Les âmes du peuple noir* est un ouvrage qui fait état de l'étendue du racisme américain en y mêlant à la fois « les souvenirs autobiographiques et les paraboles épiques avec les analyses historiques et sociologiques » de même qu'en faisant une grande place à la musique, souvenir d'un passé ténébreux<sup>154</sup>. Du Bois tente, dans les centaines de pages qui expriment sa pensée, de traduire l'étrangeté d'être Noir à l'aube du XXe siècle aux États-Unis. Pour lui, il est clair que deux mondes cohabitent : celui du Voile et celui hors du Voile. Ce livre participe donc,

---

152 W.E.B. Du Bois, *Les âmes du peuple noir*, Paris : Éditions La Découverte, 2007, 340 pages.

153 Comme le note Magali Bessone dans une édition critique de l'ouvrage au sujet de l'importance de W.E.B. Du Bois : « c'est d'abord parce qu'il est le symbole de la réussite intellectuelle du Noir américain, en tant que premier historien de l'histoire noire américaine et père fondateur de la sociologie à l'Université; mais c'est aussi pour l'incroyable énergie qu'il a consacrée à la cause des Noirs. Beaucoup le considèrent comme le père du mouvement pour les droits civiques, avec sa conviction absolue qu'il était nécessaire de lier la lutte pour la citoyenneté du Noir américain au mouvement de décolonisation en Afrique et dans l'ensemble du tiers-monde. Enfin, un troisième volet de sa vie le rend incontournable pour qui s'intéresse au XXe siècle américain : son importance dans l'histoire de la littérature américaine ». (*Ibid.*, p. 279.)

154 Dans la préface on peut lire : « On trouvera en tête de chacun des chapitres de la présente édition une ligne musicale tirée des Chants de douleur – écho de mélodies qui me hantent, écho de la seule musique américaine qui ait jailli d'âmes noires dans ce passé si ténébreux ». (*Ibid.*, p. 8.)



d'une certaine façon, au dévoilement d'une identité double que posséderait le peuple noir en sol américain. Dès le début du premier chapitre, Du Bois est sans équivoque :

[...] le Noir est une sorte de septième fils, né avec un voile et doué d'une double vue dans ce monde américain – un monde qui ne lui concède aucune vraie conscience de soi, mais qui, au contraire, ne le laisse s'appréhender qu'à travers la révélation de l'autre monde. C'est une sensation bizarre, cette conscience dédoublée, ce sentiment de constamment se regarder par les yeux d'un autre, de mesurer son âme à l'aune d'un monde qui vous considère comme un spectacle, avec un amusement teinté de pitié méprisante. Chacun sent constamment sa nature double – un Américain, un Noir; deux âmes, deux pensées, deux luttes irréconciliables; deux idéaux en guerre dans un seul corps noir, que seule sa force inébranlable prévient de la déchirure. L'histoire du Noir américain est l'histoire de cette lutte – de cette aspiration à être un homme conscient de lui-même, de cette volonté de fondre son moi double en un seul moi meilleur et plus vrai. Dans cette fusion, il ne veut pas perdre aucun de ses anciens moi. Il ne voudrait pas africaniser l'Amérique, car l'Amérique a trop à enseigner au monde et à l'Afrique. Il ne voudrait pas décolorer son âme noire dans un flot d'américanisme blanc, car il sait qu'il y a dans le sang noir un message pour le monde. Il voudrait simplement qu'il soit possible à un homme d'être à la fois un Noir et un Américain, sans être maudit par ses semblables, sans qu'ils lui crachent dessus, sans que les portes de l'Opportunité se ferment brutalement sur lui<sup>155</sup>.

Dans cette notion de double conscience se trouve ce que nous relevions précédemment en référence au discours de Frederick Douglass : il s'agit effectivement de révéler l'étendue, la distance qui sépare le peuple en servitude et marginalisé du reste du monde américain « blanchi<sup>156</sup> ». Il s'agit de concevoir ce « don » de la double vue et de la double conscience qui permet de voir à travers le « sombre voile de couleur dans lequel ont été enfermés les gens d'origine africaine dans le Nouveau Monde<sup>157</sup>. » Et tout se passe comme si, à travers son œuvre fictionnelle, Morrison tentait de lever ce voile nous présentant toujours des personnages doués de cette double conscience. C'est d'ailleurs ce que Roland Walter met en lumière dans son ouvrage intitulé *Narrative Identities. (Inter) Cultural In-Betweenness in the Americas*. Il soulignait très justement que « with those characters in a borderland between invisibility and visibility, Morrison translates double consciousness into both the shadow of

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 11-12.

<sup>156</sup> La mère de Florens utilise ce qualificatif pour parler des « hommes blanchis » qui la mirent en servitude.

<sup>157</sup> W.E.B. Du Bois, *op. cit.*, p. 282.



otherization and the act or revisionary (utopian) agency<sup>158</sup>. » Il suffit alors de savoir décrypter ce qui se déroule à la limite entre le visible et l'invisible; ce qui se laisse voir et ce qui se terre dans l'opacité pour reprendre ici les mots d'Édouard Glissant.

*A Mercy* présente de nombreux exemples relatifs à l'idée de lire le monde et d'être lu par lui. Comme nous le mentionnions précédemment, nous sommes d'avis que la nature qui sert de décor à la trame narrative est en soi un personnage. C'est elle qui « donne forme au silence<sup>159</sup> » et qui aide les personnages à mieux comprendre leur situation. Elle reflète, d'une certaine façon, leurs craintes et leurs aspirations. À maintes reprises, il est donc question de lire le sens des paysages et des choses<sup>160</sup>. Comme dans cet extrait où Florens se retrouve dans la maison du forgeron et qu'elle se demande « quelle est la bonne lecture<sup>161</sup> » qui la protégera de ce qui l'entoure : « Soudain, en le regardant je me souviens du profil de chien qui montait de la bouilloire chez la Veuve Ealing. Sur le moment, je ne peux pas vraiment en lire le sens. Maintenant je sais comment faire. Je monte la garde. Sinon je n'ai aucun moyen de comprendre comment me protéger<sup>162</sup> ». Il y a, dans ces différents exemples tirés du roman à l'étude, la volonté d'une reconnaissance mutuelle, d'une forme d'ancrage dans le territoire et dans la communauté des hommes qui l'habitent. Tout se passe comme si le roman de Morrison faisait du lieu un espace d'une grande polysémie. Cette conception du lieu rejoint celle que proposait Édouard Glissant dans sa poétique politique. Comme nous le mentionnions, cette conception est celle d'un espace ouvert, tendu vers une multi-relation entre l'homme, le paysage et le langage. À cet égard, les travaux de Geneviève Belugue sur la poétique de la Relation glissantienne sont fort éclairants. Elle notait dans son texte intitulé *Du lieu incontournable à la relation* :

Thème récurrent chez Édouard Glissant, le lieu s'affirme comme base d'une réflexion philosophique qui mène de la terre antillaise à l'utopie créatrice d'une Totalité-monde, où l'identité se déploie sur des espaces protéiformes. [...] La

<sup>158</sup> Roland Walter, *op. cit.*, p. 203.

<sup>159</sup> Toni Morrison, *Un don*, *op. cit.*, p. 127.

<sup>160</sup> Plusieurs passages décrivent notamment des arbres qui regardent et avancent vers la petite Florens. C'est le cas aux pages 122 et 140.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 164.

recherche inquiète d'une terre d'implantation, impossible, mais nécessaire mythe du lieu originel, berceau de l'identité, pour un peuple en mal d'ancrage, place le poète dans une dialectique espace-identité, dedans-dehors, qui ouvre infiniment son concept du lieu<sup>163</sup>.

Bien que l'intention poétique et politique de Glissant s'écrive avec, en tête, la particularité antillaise, il est possible de réfléchir au territoire américain en ces mêmes termes. C'est que l'auteur de *Poétique de la relation* a beaucoup écrit sur les différentes modalités d'enracinement et sur cette « recherche inquiète d'une terre d'implantation »; recherche qui s'applique à une très grande partie de la population de l'Amérique coloniale. D'ailleurs, plusieurs parallèles peuvent être énoncés quant aux considérations littéraires, philosophiques et politiques d'Édouard Glissant et de Toni Morrison notamment en ce qui a trait à l'importance de réinvestir le territoire, l'exalter et l'élargir infiniment. En effet, ces deux auteurs, à la fois dans leurs fictions et dans leurs ouvrages essayistiques, travaillent sur la nécessité d'impliquer le Lieu dans l'œuvre. Un Lieu, qui rappelle cet espace interstitiel dont parlait Bhabha, celui que Glissant nomme cet « ardent refuge de toute résistance<sup>164</sup> » et qui s'oppose au centre dominant. Le lieu, envisagé de la sorte comme une couture autre du temps, se définit donc comme un questionnement ouvert où « subsiste le bougement, l'hésitation, le passage de la certitude des identités figées et des vérités inéluctables à l'envoûtement du possible et de l'impossible mêlés<sup>165</sup>. » Dans une vaste étude d'Édouard Glissant au sujet de l'œuvre du grand écrivain du Sud américain William Faulkner<sup>166</sup>, il est question du monde-frontière que dessine Faulkner au fil de ses romans pourtant totalement ancrés dans le territoire américain. Monde-frontière et œuvre-frontière dont les limites intérieures sont faites de glissements et de passages, cette lecture originale que propose Glissant peut se lire, à rebours, comme un descriptif précis de la fiction de Morrison qui, elle aussi, se situe entre certitude et envoûtement exposant « à l'infini de son bouleversement<sup>167</sup>. »

163 Geneviève Belugue, « Du lieu incontournable à la relation », [www.edouardglissant.fr/belugue.pdf](http://www.edouardglissant.fr/belugue.pdf), consulté le 23 avril, p. 43.

164 Édouard Glissant, *Faulkner, Mississippi*, Paris, Éditions Stock, 1996, p. 317.

165 *Ibid.*, p. 311.

166 Fait anecdotique qui n'est pas sans importance : la thèse de Morrison portait justement sur la thématique du suicide dans l'œuvre de W. Faulkner et de V. Woolf.

167 Édouard Glissant, *Faulkner, Mississippi*, *op. cit.*, p. 310.

Sans vouloir réellement mettre en relation les œuvres de Faulkner et de Morrison, il est intéressant de simplement constater à quel point l'analyse littéraire de Glissant sur les fictions de l'auteur de *The sound and the fury* fait écho au travail d'écriture de Morrison. C'est pourquoi nous aimerions ici le citer longuement :

[...] cette certitude n'est rien d'autre que le lieu indistinct de l'art du récit et de l'art de régir le soi-disant devenir des humanités : conjoints et indissociables. L'envoûtement au contraire, l'acharné vertige de ressentir que la vérité ne se découvre pas ainsi continûment, qu'elle est différée à l'infini de toutes étendue envisageables (ce qui explique pourquoi cette étendue limitée du compté, rassemblant toutes les autres, suffit à l'indiquer), qu'on ne l'approche que par des saccades du dévoilement, exactement comme d'une eau qui se retire par vagues successives descendant leur propre courant et qui laisse entrevoir par endroits la boue et le limon du fond. Et que la seule certitude, non, la seule divination qui en provient est que cette vérité indicible brûle pourtant ici (dans le compté) comme une damnation. L'écriture de Faulkner, sinuant au long de ce courant, remontant ces vagues, rendant visible ce passage, établit véritablement l'œuvre, à son tour, comme une frontière. Il se passe alors quelque chose, on passe à quelque chose d'autre. Cette écriture concerne ceux qui mettent en question l'Histoire, qui se méfient humblement de l'orgueilleux récit, qui tâchent d'entasser, de démultiplier, de briser et de raccommorder, de mesurer, et de démesurer, qui ne se prévalent pas d'un esprit de système et suivent au contraire des traces obstinées aussi bien que fragiles. L'œuvre de William Faulkner est une de ces traces. Une frontière innombrable, multiple, éparpillée. Un lieu enfin<sup>168</sup>.

Le monde-frontière que met en place Morrison dans *A Mercy* se dessine de la même manière : par « saccades de dévoilement » et par le passage de réminiscences qui laisse entrevoir une autre part de l'Histoire américaine. Ce lieu « multiple », interstitiel et toujours en mouvement offre donc la possibilité d'une autre lecture du monde.

Dans le premier chapitre de ce mémoire, nous nous sommes intéressés au silence comme code discursif à travers certaines scènes du roman à l'étude. En outre, en ce qui a trait à cette notion de lecture du monde et de double vue dont parlait Du Bois, nous voulons souligner, une fois de plus, l'existence d'une dialectique des regards à l'œuvre dans certains passages. Ces extraits révèlent l'étendue du « sombre voile de couleur » qu'il est nécessaire de lever afin que puissent se donner à voir les peuples dans l'ombre de l'Histoire et

---

168 *Ibid.*, p. 311-312.



s'envisager une histoire « autre ». D'abord, remarquons la rencontre entre Rebekka Vaark et l'homme noir libre incarné par le forgeron. Lorsqu'il débarque sur la ferme pour la première fois afin de commencer les travaux sur la dernière demeure de Jacob Vaark, la petite Lina est témoin de cette scène :

Lorsque Mistress revint, en se frottant les mains sur son tablier, il enleva une fois encore son chapeau, puis il fit quelque chose que Lina n'avait jamais vu un Africain faire : il regarda Mistress dans les yeux, baissant la tête, car il était très grand, mais ses yeux obliques et jaunes comme ceux d'un bœuf ne cillèrent jamais. Ce n'était donc pas vrai, ce qu'elle avait entendu dire; que, pour eux, seuls les enfants et les êtres aimés pouvaient être regardés dans les yeux; que pour tous les autres c'était un manque de respect ou une menace. Dans la ville où avait été conduite Lina, après la conflagration qui avait effacé son village de la carte, ce genre d'audace de la part d'un Africain constituait une raison légitime de coups de fouet. Une énigme incompréhensible. Les Européens pouvaient sans sourciller abattre des femmes d'un coup d'épée, faire exploser la tête des vieillards avec des mousquets en faisant plus de bruit que des cris d'original, mais ils se mettaient en rage si un non-Européen regardait un Européen dans les yeux<sup>169</sup>.

Dans cet extrait, ce qui est refusé aux non-Européens, c'est-à-dire aux différents peuples en esclavage, est plus qu'un simple regard : c'est toute une lecture du monde et une reconnaissance de celui-ci. Morrison pousse d'ailleurs un peu plus loin cette réflexion en intégrant à son récit celui de Job; ce récit biblique dont l'auteur de *A Mercy* propose une relecture originale. En effet, il est alors question, une fois de plus, de visibilité et de reconnaissance.

Il [Job] gisait écrasé de douleur et plongé dans le désespoir moral; et ils (les consolateurs) lui parlaient d'eux-mêmes, et lorsqu'il se sentit encore plus mal, il reçut une réponse de Dieu lui disant : Qui donc crois-tu être? Tu t'interroges? Laisse-moi te donner une idée de qui je suis et de ce que je sais. L'espace d'un instant, Job a dû fortement désirer les médiations égocentriques d'humains aussi vulnérables et égarés que lui. Mais un petit aperçu de la connaissance divine était moins important que se gagner, enfin, l'attention du Seigneur. Ce qui était tout ce que Job avait voulu. Non pas la preuve de Son existence – il n'avait jamais mis cela en doute. Non pas la preuve de Sa puissance – tout le monde l'acceptait. Il voulait simplement capturer Son regard. Être reconnu non pas comme digne ou indigne, mais être reconnu comme une forme de vie par Celui qui faisait et défaisait la vie.

169 Toni Morrison, *Un don*, op. cit., p. 58.



Non pas un marché, juste une lueur de miraculeux. Mais aussi, Job était un homme. L'invisibilité était insupportable aux hommes<sup>170</sup>.

Cette dernière citation concernant l'invisibilité insupportable aux hommes rejoint les idées avancées par Du Bois lorsqu'il est question de dévoilement. Dans le commentaire critique de l'œuvre, on peut lire :

Les Noirs sont invisibles, ils ont la conscience d'être invisibles, de n'être au fond que le voile de noir qui recouvre leur peau, sans droit à l'existence individuelle. Et pour Du Bois, la solution est dans l'éducation et la culture – qui peut donner à chacun la capacité à comprendre sa condition, à affûter sa double vue, à s'inscrire dans un monde qui a une signification et à maîtriser les possibilités d'agir pour changer le monde sous le Voile, le monde hors du Voile, et la communication entre les deux<sup>171</sup>.

La solution proposée par Du Bois nous semble particulièrement intéressante d'autant plus qu'elle rejoint, d'une certaine façon, la pensée de Morrison en ce qui a trait au langage commun et à l'idée de sortir la langue de son racisme ignoré. L'écriture participerait donc du dévoilement.

### *Le langage et l'opacité*

Lorsqu'il rédige les différents essais constituant *Les âmes du peuple noir*, W.E.B. Du Bois insiste sur le rapport de soutènement entre la langue et la collectivité. En effet, toute sa réflexion ne se conçoit pas qu'avec ces notions de voile, de visibilité et d'invisibilité. L'existence est aussi, d'une certaine façon, une quête de la voix à travers laquelle se dessine une véritable politique de la reconnaissance. Comme le soulevait Jacques Chevrier dans un ouvrage sur la littérature nègre, la prise de parole ne peut pas véritablement « remplacer la prise de conscience, mais [elle peut] au moins la révéler à elle-même, la catalyser et peut-être

---

170 *Ibid.*, p. 110-111.

171 W.E.B. Du Bois, *op. cit.*, p. 332.

même l'accélérer<sup>172</sup>. » C'est d'ailleurs ce qui est à l'œuvre dans le roman : la prise de conscience de la petite Florens passe par un travail d'écriture s'ouvrant sur un questionnement de responsabilité. Et c'est à travers une langue qui ne rejette plus l'altérité qu'elle s'adresse à nous. Tout se passe comme si elle nous indiquait, d'entrée de jeu, comment lire avec elle ce monde qui la rejette sans cesse. Elle écrit :

Tu peux penser que ce que je te dis est une confession, si tu veux, mais c'est une confession pleine de ces curiosités qui ne sont familières que dans les rêves et durant ces moments où le profil d'un chien se dessine dans le plumet de vapeur s'élevant d'une bouilloire. Ou lorsqu'une poupée de maïs posée sur une étagère se retrouve à valser dans le coin d'une pièce et que les méchantes raisons qui l'ont amenée là sont claires. Des choses plus étranges arrivent sans arrêt et partout. Tu le sais. Je sais que tu le sais. Une des questions, c'est : qui est responsable? Une autre question : Est-ce que tu peux lire les choses<sup>173</sup>?

C'est donc avec une accusation étonnante (« je sais que tu le sais ») que s'amorce le récit des différents personnages qui peuplent *A Mercy*; avec une écriture qui ne fait pas de détour et qui déjà possède en elle le poids de l'Histoire. Il ne fait pas de doute que cette écriture cherche à ébranler nos certitudes. Là se trouve peut-être l'explication des premiers mots qui ouvrent le roman. « N'aies pas peur<sup>174</sup> ». Pourtant, le récit bouleverse.

À travers cette idée de dévoilement et d'une prise de conscience profonde là où s'est effectuée l'aliénation de toute une partie du peuple américain en marge se retrouve le nécessaire recours à une parole radicalement étrangère à certains codes. En effet, pour être en mesure de traduire ce que d'autres discours manquent, il semble fondamental de dépasser, déplacer, décentrer, épuiser le langage marqué par l'idéologie raciale. Nous aimerions ici revenir sur un pan important de la théorie littéraire façonnée par Édouard Glissant au fil de ses travaux. La conception du travail de langage élaborée par Glissant rejoint celle de Morrison à plusieurs égards notamment parce qu'elle s'envisage au-delà d'un « militarisme primaire de l'écriture<sup>175</sup>. » Elle en est une de résistance par la valorisation d'une certaine

172 Jacques Chevrier, *Littérature nègre. Afrique, Antilles, Madagascar*, Paris, Armand Colin, 1974, p. 206.

173 Toni Morrison, *Un don*, op. cit., p. 9.

174 Ibid., p. 9.

175 Édouard Glissant et Alexandre Leupin, op. cit., p. 60.

« opacité » contre l'acculturation. À ce sujet, un extrait des *Entretiens de Bâton-Rouge* nous semble particulièrement pertinent. Glissant remarquait alors :

Toutefois, il me semblait que si l'on consacrait l'écriture au seul parachèvement d'une lutte populaire, de la lutte d'une communauté ou d'une nation, si, dans le travail d'écriture, on oubliait ce qu'il y a derrière les luttes, c'est-à-dire les assises les plus discrètes d'une culture, les opacités de l'être, les tremblements du savoir, on n'accomplissait pas le travail d'écrivain, mais celui, nécessaire tout autant du pamphlétaire ou du journaliste engagé ou du militant pressé d'obtenir des résultats. [...] il fallait aller plus loin, plus à fond que cette sorte de militantisme primaire de l'écriture<sup>176</sup>.

Il est donc question d'un travail de langage qui permet de s'arracher aux déterminations : se lit alors un vœu de travailler la langue par elle-même afin de dépasser la simple représentation du monde et ainsi, poser les bases d'une véritable critique de l'idéologie raciale. C'est la singularité de la parole qui fait résistance et cela exige une force de création et d'imagination. Dans un important ouvrage concernant *L'intention poétique*<sup>177</sup>, Glissant définit en ces termes l'importance de la création littéraire et poétique :

Je bâtis à roche mon langage. [...] C'est que je suis là confronté à cette nécessité d'épuiser en une fois le champ d'histoire déserte (dévastée) où notre voix s'est dissipée, et de précipiter, la voix dans l'ici et maintenant, dans l'histoire à faire avec tous. Crispation et obscurité en résultent. Ce langage n'est pas, dans son intention, aujourd'hui abordable par ceux qui d'abord devraient l'entendre : mais c'est aussi qu'ils n'entendent aucun langage qui leur soit propre; leur parler naturel est étouffé dans la misère; et dans le meilleur des cas, c'est-à-dire quand sortis de la misère, leur parler emprunté est contraint à la dérision de l'usage langagier de l'autre. La liberté pour une communauté ne se limiterait pas à récuser une langue, mais s'agrandirait quelques fois de construire à partir de la langue imposée un libre langage : de créer<sup>178</sup>.

Serait donc souhaitable un déplacement des frontières au sein même du langage. Confronté à la nécessité « d'épuiser le champ de l'histoire dévastée où la voix s'est dissipée », Glissant ne peut que constater l'importance de la création d'une langue nouvelle qui serait à la fois opaque et libre. Cette quête de la voix est donc, d'une certaine façon,

---

176 *Ibid.*, p. 60.

177 Édouard Glissant, *L'Intention poétique*, op. cit.

178 *Ibid.*, p. 50.

synonyme d'une quête de souveraineté<sup>179</sup> et de liberté qui passe par la distanciation d'un langage commun qui ne cesse de réactiver l'inconscient racial. C'est à cet « agent moteur » que peut devenir la littérature que s'intéresse Morrison dans *Playing in the dark*. Dans la préface, elle nous donne à lire quelques-unes de ces interrogations.

Quand l'inconscient racial ou la conscience de l'identité raciale enrichissent-ils le langage interprétatif, et quand l'appauvrissent-ils? Qu'est-ce que cela entraîne, de positionner son être d'écrivain comme non racial et tous les autres comme pourvus de race, dans la société entièrement racialisée des États-Unis<sup>180</sup>?

La nécessité de travailler la langue est fondamentale pour l'auteur de *A Mercy*. En effet, elle conçoit le langage comme ce qui peut emprisonner et libérer. Dans son texte « Home » qui ouvre l'ouvrage collectif dirigé par Wahneema Lubiano intitulé *The house that race built*, Morrison explique clairement de quelle façon elle « manipule » le langage :

My effort to manipulate American English was not to take standard English and use vernacular to decorate it, or to add « color » to dialogue. My efforts were to carve away the accretions of deceit, blindness, ignorance, paralysis, and sheer malevolence embedded in raced language so that other kinds of perception were not only available but were inevitable<sup>181</sup>.

C'est donc sur ce travail de langage qu'elle revient dans son essai :

Si ces sujets prennent tant de place, pour moi, c'est d'abord que je n'ai pas le même accès à ces constructions de noirceur qui ont une telle utilité traditionnelle. Ni la « noirceur » ni les gens de couleur n'éveillent chez moi des notions d'amour excessif, illimité, d'anarchie, ou une terreur familière. Je ne saurais m'appuyer sur ces raccourcis métaphoriques parce que je suis un écrivain noir qui se débat avec et à travers un langage qui peut évoquer et renforcer puissamment des signes cachés de supériorité raciale, d'hégémonie culturelle, rejeter l'« altérité » de gens et de langages qui ne sont en aucune façon marginaux, voire entièrement connus et connaissables dans mon œuvre. Ma vulnérabilité serait de rendre la noirceur romantique plutôt que de la diaboliser; d'avilir la blancheur au lieu de la réifier. Le genre de travail que j'ai toujours voulu faire exige que j'apprenne à manœuvrer la

179 Souveraineté est le terme employé dans la première phrase du texte « Home » mentionné en introduction et sur lequel nous reviendrons à plusieurs reprises.

180 Toni Morrison, *Playing in the dark*, op. cit., p. 14.

181 Toni Morrison, « The house that race built », op. cit., p. 7.



langue pour la libérer de l'emploi parfois sinistre, souvent paresseux et presque toujours prévisible, d'enchaînements racialement déterminés et chargés de sens<sup>182</sup>.

S'opère alors, dans le travail de langage que propose Morrison, à la fois un décentrement du langage commun, mais aussi un décentrement de la marge. En effet, elle lutte contre le rejet de l'altérité qui devient, dans son œuvre, non plus marginale, mais « entièrement connue et connaissable. » C'est dans cette perspective qu'elle évoque ensuite, à titre d'exemple de ce travail de langage, la première et seule nouvelle qu'elle a écrite dans sa carrière; une nouvelle portant le titre de *Récitatif*. En musique classique, la mélodie du récitatif se construit de manière à être très proche de la parole et de ses modulations; une définition qui n'est pas sans intérêt à la lecture de ce court texte de dix-sept pages paru dans une anthologie intitulée *Conspirations : An anthology of African American Womens Writers*<sup>183</sup>. Cette nouvelle raconte l'histoire du devenir femme de deux jeunes filles, une blanche et une noire, dans l'Amérique des années 50 jusqu'aux années 80. L'une d'elles est la narratrice de l'histoire, mais il nous est impossible de distinguer la couleur de sa peau. Morrison réussit là un tour de force, remodelant la langue afin d'en modifier les codes. Nous sommes donc en face de deux personnages qui se distinguent, certes, par leur caractère et leur évolution, mais qui nous ramènent à l'essence même de l'amitié sans couleur. Nous pensons que ce texte, d'une grande humanité, peut faire office d'introduction aux premiers romans de Morrison, soient *The bluest eyes* et *Sula* qui racontent aussi l'amitié de fillettes apprenant, non sans difficultés, une vie totalement dépeinte par la ségrégation raciale. C'est en ces termes que l'auteure de *Playing* évoque sa nouvelle : « la seule nouvelle que j'aie jamais écrite, *Récitatif*, a été l'expérience d'ôter tous les codes raciaux d'un récit concernant deux personnages de races différentes pour qui l'identité raciale est cruciale<sup>184</sup>. » Il y a là, dans ce travail d'écriture d'une grande complexité, une exigence de vigilance et une conscience des détails propres au pouvoir de l'acte d'imagination. Toujours dans son essai, Morrison souligne :

182 Toni Morrison, *Playing in the dark*, op. cit., p. 12-13.

183 Toni Morrison, «Récitatif», *Confirmation : An Anthology of African American women*, Amiri Baraka (ed.), New York, Quill, 1983, p. 243-261.

184 Toni Morrison, *Playing in the dark*, op. cit., p. 13.

Vivre dans une nation où les gens ont décidé que leur vision du monde devrait combiner le progrès de la liberté individuelle et les mécanismes d'une oppression raciale dévastatrice, cela présente un singulier paysage à l'écrivain. Quand cette vision du monde est prise au sérieux en tant qu'agent moteur, la littérature qui s'y produit, dedans comme dehors, offre une occasion sans précédent de comprendre les ressorts, la gravité, l'insuffisance et la force de l'acte d'imagination<sup>185</sup>.

Et c'est de cette manière qu'elle envisage son geste d'écriture. Elle décrit d'ailleurs son œuvre en ces termes dans son court texte « Home » :

In writing novels the adventure for me has been explorations of seemingly impenetrable, race-inflected, race-clotted topics. In my first book, I was interested in racism as a cause, consequence, and manifestation of individual and social psychosis. In the second I was preoccupied with the culture of gender and the invention of identity, both of which acquired astonishing meaning when placed in a racial context. In *Song of Solomon* and *Tar Baby* I was interested in the impact of race on the romance of community and individuality. In *Beloved* I wanted to explore the revelatory possibilities of historical narration when body-mind, subject-object, past-presence oppositions, viewed through the lens of race, collapse. In *Jazz* I tried to locate American modernity as a response to the race house. It was an attempt to blow up its all-encompassing shelter, its all-knowingness, and its assumptions of control<sup>186</sup>.

En somme, en travaillant le langage comme une arme d'opacité contre l'acculturation et en tentant de créer « a narrative language that insists on race-specificity without race prerogative<sup>187</sup> », Morrison démontre, à travers son œuvre fictionnelle, l'existence d'une double conscience historique de même qu'elle dévoile l'étendue de la difficile appartenance à la nation d'une grande partie de la population américaine à qui l'on refusait visibilité et reconnaissance. Il nous semble que *A Mercy* regroupe tous ces divers éléments comme s'il s'agissait là d'une synthèse des thématiques chères à la romancière.

---

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>186</sup> Toni Morrison, « The house that race built », *op. cit.*, p. 9.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 5.

*Étranger chez soi*

Comme nous le soulignons précédemment, Morrison est d'avis qu'une présence obscure et constante travaille dans l'ombre de la nation américaine colorant ainsi la « blancheur » du territoire et de l'histoire. Plusieurs auteurs, dont Roland Walter, ont d'ailleurs remarqué cette thématique du décentrement ainsi que l'écriture double que présente chacun de ses romans. Toujours dans *Narrative Identities*, il notait que « Morrison delineates the question of African American identity as a journey between homelessness and « home » within, in between, and across the borders of racialized society; a journey toward a utopian place where race both matters and is rendered impotent<sup>188</sup>. » À cet égard, soulignons que le dernier opus de la romancière paru en 2012 et justement intitulé *Home* s'ouvre et se clôt sur un poème qui permet de méditer sur le problème de « la case sans clé » qu'est l'Amérique.

À qui est cette maison?

À qui est la nuit qui écarte la lumière

À l'intérieur?

Dites, qui possède cette maison?

Elle n'est pas à moi.

J'en ai rêvé une autre, plus douce, plus lumineuse,

Qui donnait sur des lacs traversés de bateaux peints,

Sur des champs vastes comme des bras ouverts

pour m'accueillir.

Cette maison est étrange.

Ses ombres mentent.

Dites, expliquez-moi, pourquoi sa serrure

---

<sup>188</sup> Roland Walter, *op. cit.*, p. 202.

correspond-elle à ma clef?<sup>189</sup>

Tout comme le roman à l'étude, *Home* propose une réflexion sur la difficile appartenance à la nation en campant, cette fois-ci, son récit dans les États-Unis des années 50. C'est de cette maison où les ombres mentent, qui appartient à quelqu'un d'autre, mais dont il possède la clé; une maison étrange qui donne sur de vastes champs aux bras ouverts dont il est question. À travers l'histoire de Frank Money, personnage principal du récit, retentit la notion de l'étranger chez soi ou du plus nuancé « foreigner's home ». Cette notion, qui permet d'aborder de front les problèmes de falsification historique et de mémoire manipulée, est d'ailleurs au cœur du projet d'interprétation de diverses œuvres du Musée du Louvre proposé à Morrison en 2006. Sa lecture du célèbre tableau de Géricault *Le Radeau de la Méduse* en porte la marque. Dans cette aventure interprétative se trouvait, pour l'auteur d'*A Mercy*, la possibilité « d'explorer et d'examiner les ramifications liées à la notion d'étranger (anxiété, rage, solitude) ayant infiltré des cultures et des arts différents et plus anciens, aussi bien que contemporains<sup>190</sup>. » C'est en ces termes qu'elle résume donc le projet :

La rare chance m'était là offerte d'en découvrir plus sur la manière dont les concepts de « chez soi » et d'éloignement, d'appartenance et d'exil, d'intégration et de marginalisation se trouvaient (ou pouvaient se trouver) révélés ou voilés dans l'antiquité, dans les beaux-arts ou dans l'art moderne<sup>191</sup>.

C'est à partir des définitions de l'étranger que propose Morrison dans cet ouvrage que nous aimerions poursuivre notre analyse en abordant notamment l'idée de la nation clivée en son sein et du tiers-espace comme l'entendait Homi Bhabha. Dans ce court texte concernant l'exploration du Louvre, Morrison souligne l'ambiguïté du thème de sa visite; thème qui résume à lui seul une bonne partie de notre entreprise de recherche sur l'importance du travail de mémoire et l'écriture de la survivance.<sup>192</sup>

189 Toni Morrison, *Home*, Paris : Christian Bourgois Éditeur, 2012, p. 9.

190 Toni Morrison, *Invitée au Louvre. Étranger chez soi*, Paris, Christian Bourgois, coll. : « Titres », 2006, p. 14.

191 *Ibid.*, p. 14.

192 « Le sujet et le titre original de ce projet, « The Foreigner's Home », sont riches des deux significations que nous apporte en anglais l'usage de l'apostrophe, qui peut signaler soit le cas possessif soit une contradiction verbale. Cette double signification est délibérée : le « chez soi » de l'étranger (mémoire, souvenirs), ou l'étranger comme représentation du « chez



Nous y relevons l'idée que la littérature et les arts en général permettent de ré-imaginer l'appartenance et la dépossession, et de réfléchir autrement à ce qui nous est étranger. A *Mercy*, qui présente des histoires entre les lignes de l'Histoire, s'ancre tout à fait dans ce projet en nous présentant des personnages qui inversent sans cesse le concept de l'Autre. En effet, étant tous orphelins et immigrants, les personnages qui peuplent l'Amérique coloniale de Morrison nous rappellent le patchwork d'altérité qui a fondé la nation. C'est donc de l'importance d'« entrer dans ce qui nous est étranger<sup>193</sup> » dont il question. Or, lorsque Morrison repousse les limites de la marge ou de l'altérité, ce sont les frontières et d'une certaine façon, les fondations de cette maison que « la race a bâti » qui se déplacent et se disjoignent. S'ouvre alors un espace liminal où se négocie autrement l'appartenance à la nation.

### *Espace liminal, espace négocié*

Toujours dans son court texte intitulé « Home », Morrison élabore une réflexion sur cette « maison raciale » que sont les États-Unis depuis des siècles. On peut lire :

If I had to live in a racial house, it was important, at the least, to rebuilt it so that it was not a windowless prison into which I was forced, a thick-walled, impenetrable container from which no cry could be heard, but rather an open house, grounded, yet generous in its supply of windows and doors. Or, at the most, it became

---

soi » (citoyenneté, appartenance). Cette thématique, donc, nous impose de nous confronter au fait d'être l'étranger, de craindre ou d'accepter l'étranger. La circulation entre ces deux connotations nous offre l'envergure et la portée nécessaire pour comprendre comment l'art éclaire et comment l'histoire informe. Nous espérons ici que démêler l'écheveau de ces termes fera naître une réflexion critique sur les caractéristiques les plus saillantes de la vie contemporaine : la mobilité, l'éloignement et l'appartenance. Nous voyons émerger une compréhension nouvelle de la façon dont les genres et les disciplines, traditionnels ou modernes, ont exploré et apprivoisé l'exotisme; comment ils reflètent le combat mené dans le but d'affirmer, de redéfinir ou de découvrir une conception personnelle du « chez-soi ». Nous espérons contribuer au débat portant sur la place, le pouvoir et l'objet des institutions artistiques, en tant que réservoirs de la mémoire culturelle et/ou source d'intégration communautaire. [...] Chaque domaine concerné donne l'occasion de ré-imaginer ce que l'appartenance et la dépossession ont signifié dans le passé et ce qu'elles signifient dans ce XXI<sup>e</sup> siècle instable. » (*Ibid.*, p. 15-16.)

193 Il s'agit du titre du premier chapitre de *Playing in the dark*.

imperative for me to transform this house completely. Counterracism was never an option<sup>194</sup>.

Ce n'était donc pas une option, mais un impératif que d'ébranler cette maison et d'y faire un espace ouvert, avec une multitude de portes et de fenêtres sur le monde. Une maison qui ne serait jamais fermée sur elle-même et dont les murs seraient toujours à rebâtir, à renégocier. C'est à partir d'une maison de ce genre que s'écrit et se déroule l'histoire des différents personnages d'*A Mercy*. En effet, la dernière maison de Sir, celle dans laquelle Florens colore les murs de son écriture, est caractérisée par son inachèvement. Elle est ce lieu de négociation entre un passé fait de résignation obligée et un espace où un devenir est possible. C'est dans ce lieu interstitiel, chambre d'écho de la mémoire à jamais ouverte, que peut réellement s'élever le discours de l'« altérité ». C'est de cet espace dont il question dans le chapitre huit des *Lieux de la culture* intitulé « Dissémination : temps, récit et marges de la nation moderne ». Réfléchir à cette maison inachevée par l'entremise des théories de Bhabha nous offre une possibilité de mieux comprendre le travail radical qu'entreprend Morrison dans sa revisite de l'histoire américaine. D'ailleurs, Bhabha n'est pas sans connaître l'entreprise littéraire de la romancière : *Beloved* sert d'exemple en introduction de son ouvrage afin de décrire le pouvoir de certaines « fictions de l'inconfortable ». Ces fictions sont celles qui, dans tous leurs détails, permettent de mettre au jour la violence d'une société racialisée « entre l'acte banal de liberté et son déni historique<sup>195</sup>. » Tout en évoquant l'importance d'un autre temps d'écriture « qui sera en mesure d'inscrire les intersections ambivalentes et chiasmiques du temps<sup>196</sup> », Bhabha note que Morrison écrit des histoires

[...] pour graver l'évènement dans les ressources les plus profondes de notre amnésie, de notre inconscient. Quand la visibilité historique s'est évanouie, quand le temps présent du témoignage perd son pouvoir d'arrêter, alors les déplacements de la mémoire et les indirections de l'art nous offrent l'image de notre survie psychique. Vivre dans un monde inconfortable, trouver ses ambivalences et ses ambiguïtés mises en œuvre dans la maison de la fiction, ou sa séparation et sa

194 Toni Morrison, « House that race built », *op. cit.*, p. 4.

195 Homi K. Bhabha, *op. cit.*, p. 49.

196 *Ibid.*, p. 226.

coupure représentée dans l'œuvre d'art, c'est aussi affirmer un profond désir de solidarité sociale<sup>197</sup>.

Tout se passe donc comme si ces espaces interstitiels devenaient « des sites innovants de collaboration et de contestation dans l'acte même de définir l'idée de société<sup>198</sup>. »

Le concept de liminarité ou d'espace de « l'entre-deux » tel que nous l'entendons, se définit par son ambiguïté et son « hétérarchie » pour reprendre les mots de Roland Walter. Il ne résout pas les conflits, mais offre un lieu de parole où s'articulent et se négocient les différences. Toujours selon Walter, « the resultant borderland is a polysemic, ambivalent terrain where these forces and structures interact, where the borders separating them become porous and temporarily suspended or invented in a realm of supplementary oppositions, revealing, problematizing but hardly ever resolving the conflicts inherent in this interplay<sup>199</sup>. » Ce lieu interstitiel qu'ouvre la fiction de Morrison et qui peut être représenté dans l'œuvre à l'étude par cette maison imparfaite et encore à construire renvoie donc, d'une certaine façon, au déplacement de perspective que propose Bhabha afin d'articuler l'idée d'une « dissémiNation ». C'est dire que cet espace liminal fait de clivages et de transgressions permet d'entrevoir les divisions de la nation en elle-même. Bhabha écrit à ce sujet :

Le problème n'est pas simplement « l'existence » de la nation, opposée à l'altérité d'autres nations. Nous sommes confrontés à la nation clivée articulant en son propre sein l'hétérogénéité de sa population. La nation clivée Elle/Même, aliénée de son éternelle autogénération, devient un espace liminal significatif marqué sur un mode interne par les discours des minorités, les histoires hétérogènes de peuples aux prises entre eux, les autorités antagonistes et les localisations tendues de la différence culturelle<sup>200</sup>.

Il faut alors comprendre que c'est dans le brouillage des frontières à l'intérieur même de la nation que se joue une réelle articulation des différences culturelles. Il importe de concevoir comment les discours de la minorité révèlent l'ambivalence de l'homogénéité

---

197 *Ibid.*, p. 54.

198 *Ibid.*, p. 30.

199 Roland Walter, *op. cit.*, p. 210.

200 Homi K. Bhabha, *op. cit.*, p. 235.



culturelle ainsi que l'ambivalence du « foreigner's home ». Et cela se déroule dans l'écart de l'Histoire, dans « le site de l'hybridité des histoires<sup>201</sup>. » C'est donc l'idée non pas « d'une histoire différente, mais d'une histoire différentielle<sup>202</sup> » qui est derrière le concept de « dissémiNation ». Dès les premières lignes du chapitre, l'auteur des *Lieux de la culture* explique ce titre original :

Le titre de ce chapitre - « DissémiNation » - doit certes à l'esprit et à la sagesse de Jacques Derrida, mais plus encore à ma propre expérience de migration. J'ai vécu ce moment de dispersion des gens qui, en d'autres temps et d'autres lieux, dans les nations autres, devient un temps de regroupement. Regroupements d'exilés et d'émigrés et de réfugiés; regroupement aux marges des cultures « étrangères »; regroupement aux frontières; regroupement dans les ghettos ou les cafés des centres-villes; regroupement dans la demi-vie, la demi-lueur des langues étrangères, ou dans l'étrange fluidité de la langue d'un autre...<sup>203</sup>

Le temps de la nation<sup>204</sup> est donc celui de ces « regroupements solitaires des peuples dispersés<sup>205</sup>. » Et c'est pourquoi Bhabha parle d'un espace « négocié » ou « traduit ». À partir de l'exemple d'un roman de Salman Rushdie, il remarque que « ce n'est que par un processus de dissémiNation – du sens, du temps, des peuples, des frontières culturelles et des traditions historiques – que l'altérité radicale de la culture nationale pourra créer de nouvelles formes de vie et d'écriture<sup>206</sup>. » Et cela est très certainement à l'œuvre dans le roman à l'étude.

La ferme des Vaarks dans laquelle évoluent les différents personnages de *A Mercy*, peut représenter cet espace négocié où se produit un déplacement des narrations. En effet, la ferme agit comme un véritable microcosme de la société américaine. Elle regroupe Européens, Autochtone, domestiques blancs et noirs, libres et non libres. Cette ferme se présente comme la seule possibilité d'un espace qui ne soit pas hostile au métissage culturel et où tout un chacun expérimente, à différents degrés, le sentiment d'être étranger chez soi. À cet égard, *A Mercy* n'est pas si différent des autres romans de Morrison. D'autres microcosmes de ce

---

201 *Ibid.*, p. 264.

202 *Ibid.*, p. 358.

203 *Ibid.*, p. 223.

204 Titre du sous-chapitre.

205 Homi K. Bhabha, *op. cit.*, p. 224.

206 *Ibid.*, p. 261.



genre ont précédemment fait figure de lieu interstitiel d'où une parole « autre » pouvait prendre place. Nous pensons ici au fameux 124 Bluestone Road de *Beloved*, l'île caribéenne fictionnelle de *Tar Baby* ou encore le Couvent de *Paradise*. Tous ces lieux sont des espaces de l'entre-deux dans lesquels peuvent progresser des histoires mettant en doute la « cohérence américaine » telle que présentée par l'Histoire.

En outre, *A Mercy* présente un autre microcosme particulier : celui du navire dans lequel deux personnages aux destins totalement différents effectuent une traversée. En effet, il nous est possible de lire l'expérience en mer de Rebekka Vaark et de *Minha mae*; expérience décrite comme celle d'un espace du milieu, d'un espace liminaire fait à la fois de solidarité et de désespoir. Chacun de ces récits de voyage semble présent dans la trame narrative afin de faire « éclater l'idée de chez-soi » vers des clarifications de la notion d'étranger. En effet, derrière chacune de ces histoires résonnent ces questions : qui est l'étranger? Et l'étranger pour qui? Tout comme dans son interprétation du *Radeau de la Méduse*, Morrison crée des sujets de la traversée « dépourvus de rame » et donc sans aucun pouvoir, « à la merci de la Nature et de leur nature, errant comme des nomades entre le désespoir et l'espoir, le souffle de la vie et la mort<sup>207</sup>. » À cet égard, le récit de la mère de la petite Florens est particulièrement difficile. Il raconte « la véritable parenthèse de non-lieu » qu'est l'« antre du négrier », de ce « passage du gouffre » pour reprendre ici les mots de Glissant<sup>208</sup>.

Nous arrivons dans une maison faite pour flotter sur la mer. Toutes les eaux, rivière ou mer, ont des requins sous la surface. Les blanchis qui nous gardent aiment ça autant que les requins sont heureux d'avoir un endroit où la nourriture est abondante. J'ai accueilli avec joie les requins qui tournaient en cercles, mais ils m'ont évitée comme s'ils savaient que je préférerais leurs dents aux chaînes que j'avais autour du cou, de la taille et des chevilles. Lorsque le canot donnait de la bande, certains d'entre nous sautaient, d'autres tombaient au fond et on voyait leur sang tournoyer que lorsque nous les vivants nous avions été récupérés et placés sous bonne garde. On nous met dans une maison qui flotte sur la mer et on voit pour la première fois des rats et il devient difficile d'imaginer comment mourir. Certains d'entre nous ont essayé; certains ont réussi. En refusant de manger l'igname frit. En nous étrangeant. En offrant nos corps aux requins qui nous suivent tout le long du chemin nuit et jour. Je sais que cela les amusait de nous rafraîchir avec le fouet,

207 Toni Morrison, *Invitée au Louvre*, op. cit., p. 22.

208 Ces formulations se trouvent dans le texte de Geneviève Belugue précédemment cité.

mais j'ai vu aussi que cela les amusait de fouetter les leurs. La folie domine ici. Qui meurt et qui vit? Qui pourrait le dire dans ces gémissements et ces cris dans le noir, dans cette horreur<sup>209</sup>?

À la fois sépulture<sup>210</sup> et témoin, la mer est aussi le lieu par excellence du brouillage des frontières. L'Atlantique, dans le roman à l'étude, fait figure d'un lieu unique pour réfléchir à une perspective transnationale et interculturelle et le navire lui-même est présenté comme « un système en mouvement, micropolitique, microculturel et vivant<sup>211</sup>. » Plus que « l'ancre du négrier » il s'agit d'un « passage du milieu<sup>212</sup> » où les frontières sont poreuses et les limites de la nation repoussées pour faire place, une fois de plus, à une marge que l'on replace au centre. L'exemple de la traversée de Rebekka démontre cette volonté de faire imposer l'ambiguïté du « foreigner's home » qu'est l'Amérique. Alors plongées dans les ténèbres, une faible lumière éclairant le minuscule espace dans lequel elles se retrouvaient, la future épouse de Vaark en compagnie d'autres femmes à l'avenir incertain faisait l'expérience d'un temps qui s'allonge entre les ports de la brutale Europe et les promesses d'une vie meilleure.

Elles étaient peut-être en train de gommer, tout comme elle, ce qu'elles fuyaient et ce qui pouvait les attendre. Aussi misérable que fût l'espace où elles étaient recroquevillées, c'était néanmoins un espace vide où aucun passé ne les hantait et aucun avenir ne leur faisait signe. Femmes d'hommes ou femmes pour les hommes, durant ces quelques moments, elles n'étaient ni l'un ni l'autre. Et lorsque la lampe finit par mourir, les emmitouflant dans le noir, pendant longtemps, oubliées des bruits de pas au-dessus d'elles, ou des beuglements du dessous, elles ne bougèrent

209 Toni Morrison, *Un don*, op. cit., p. 190-191.

210 Cela n'est pas sans rappeler les rêves de la petite Sorrow née du ventre de la mer. À la page 145 du roman, il est question de cette mer fantomatique, marquée par le passage de ces bateaux négriers : « Sorrow dort et s'éveille, elle dort et s'éveille, continuellement bercée par la voix de Twin décrivant les milliers d'hommes marchant sur les vagues en chantant des airs sans paroles. Comment leurs dents brillaient plus que les moutons blancs des vagues sous leurs pieds. Comment, tandis que le ciel s'obscurcissait et que la lune se levait, les contours de leur peau noire comme la nuit s'argentaient. Comment l'odeur de la terre, mûre et limoneuse, éclairait les yeux des membres de l'équipage, mais faisait pleurer ceux qui marchaient sur la mer ». (*Ibid.*, p. 145.)

211 Paul Gilroy, *L'Atlantique noir, modernité et double conscience*, Cahors, Éditions Kargo, 2003, p. 19.

212 La formule est de Gilroy.

pas. Pour elles, qui ne pouvaient pas voir le ciel, le temps ne fut plus que la mer mouvante et vide de toute trace, éternelle et sans importance<sup>213</sup>.

La mer peut donc représenter ce lieu polysémique que nous évoquions précédemment en écho à la pensée d'Édouard Glissant. Cet espace par excellence de mouvance et de brouillage des frontières permet, voire oblige un rapport d'immersion, de fusion, d'échange où sont symboliquement liés l'homme, le paysage et le langage. Ce passage obligé par l'Atlantique témoigne certainement de cette appartenance paradoxale qui ne peut s'exprimer qu'en des termes originaux.

### *Articuler la différence*

#### *Politique du semblable : une pensée de l'entrelacement*

Toujours dans le célèbre ouvrage *Les lieux de la culture*, Bhabha remarquait que « c'est en vivant à la frontière de l'histoire et de la langue, aux limites de la race et du genre, que nous sommes en position de traduire les différences en une sorte de solidarité<sup>214</sup>. » C'est donc en termes de relation qu'il est intéressant de négocier cette « nation clivée en son sein. » Il s'agit de réfléchir à la création d'un « nous » qui serait en mesure d'articuler les différences. Et cela n'est pas sans rappeler les écrits de Glissant à ce sujet. Dans le chapitre « Soleil de la conscience » de son *Intention poétique*, il note :

Maintenant je ne peux qu'esquisser cette vérité : je me groupe au je qui est le nous d'un peuple; parce que je nais avec lui aux évidences de son histoire, de son pays, de sa relation bientôt consentie à l'autre. Et quand même je vivrais tronqué ou dénaturé, ce serait encore dans la suite d'une histoire de ce nous : je serai un avatar du nous, qui avec moi « ici » dit je<sup>215</sup>.

Rassembler les « moi » disjoints passe d'abord par une certaine revisite de l'histoire; un travail de mémoire inévitable afin de pouvoir concevoir les rapports des cultures du monde entre elles, mais aussi les rapports de soi à l'autre. Non pas pensée sur le mode de la

213 Toni Morrison, *Un don*, op. cit., p. 103-104.

214 Homi K. Bhabha, op. cit., p. 266.

215 Édouard Glissant, *L'intention poétique*, op. cit., p. 38.

nostalgie, cette entreprise de « construction » d'un « nous » est plutôt une réappropriation de l'historicité et vise une durée, un futur, un devenir illimité pour reprendre ici les mots de Mbembe. Ce « nous » glissantien, qui rappelle qu'« il faut assumer l'histoire à fond (la vivre ensemble) afin peut-être de la dépasser (comme la mer) une nouvelle fois<sup>216</sup> », est donc situé dans ces espaces sans frontière et a la forme d'une question inachevée.

La pensée de l'entrelacement que propose Mbembe dans son essai *Sortir de la grande nuit*, recoupe, d'une certaine façon, cette volonté de fonder un idéal de la communauté; d'un « nous » qui aura commencé par une expérience de décentrement. Pour Mbembe, il est essentiel de se ré-imaginer le pays comme une multiplicité qui ne peut que se redéfinir sans cesse. Faire donc valoir une « contre-écriture » qui serait, en quelque sorte, une revisite insatiable des origines. Cette pensée de l'entrelacement « déclare que l'on ne peut véritablement en appeler au monde que lorsque, par la force des choses, l'on a séjourné auprès des autres<sup>217</sup>. » En somme, il est donc question d'une négociation constante de la « définition » de la nation et du « vivre ensemble ». D'ailleurs, dans l'épilogue de son essai, Mbembe réarticule l'importance d'entrer dans ce qui nous est étranger. Il écrit :

Si l'on doit de nouveau, ensemble, réarpenter les chemins de l'humanité, alors il faut peut-être commencer par reconnaître qu'au fond il n'y a pas de monde ou d'endroit où nous soyons totalement « chez-nous », maîtres des lieux. *Le propre surgit toujours en même temps que l'étranger*. Ce dernier ne vient pas d'ailleurs. Toujours il naît d'une scission originelle et irréductible qui exige, en retour, détachement et appropriation. À l'évidence, l'avènement d'une telle pensée critique susceptible de féconder un universalisme latéral exige le dépassement de l'opposition radicale entre le propre et l'étranger<sup>218</sup>.

Et cet universalisme n'est « plus que l'autre nom du décentrement<sup>219</sup>. » C'est aussi ce que remarquait Morrison dans la finale de son texte d'introduction à la visite du Louvre lorsqu'elle notait que « nous vivons sur cette terre, après tout. Et la terre est le « chez-soi » de

---

216 *Ibid.*, p. 18.

217 Achille Mbembe, *op. cit.*, p. 85.

218 *Ibid.*, p. 241. *Nous soulignons*.

219 *Ibid.*, p. 86.



tous les étrangers<sup>220</sup>. » La formule paraît simple, mais elle indique clairement le droit de tous de se reconnaître comme les héritiers du monde dans son ensemble. En quelque sorte, c'est la revendication de pouvoir engendrer une histoire différentielle qui trouve sa force dans une double conscience historique et dans une explosion de l'homogénéité culturelle. C'est cela même qui est au cœur de cette écriture de la survivance telle que nous l'avons décrite au fil de ce chapitre. À cet égard, reprenons le fil de la pensée de Mbembe :

Au jeu de la répétition sans différence, aux forces qui, du temps de la servitude, cherchèrent à épuiser ou clore la durée s'opposerait désormais le pouvoir d'engendrement. C'est ce que Frantz Fanon appelait, dans un langage prométhéen, la sortie de la « grande nuit » d'avant la vie, tandis qu'Aimé Césaire évoquait le désir « d'un soleil plus brillant et plus pur d'étoiles<sup>221</sup>. »

*A Mercy* propose une revisite de l'histoire qui sait articuler les différences et qui ouvre sur un devenir illimité. Comme le disait Bhabha à propos de la poétesse américaine Sonia Sanchez dans des termes qui définissent tout aussi bien le travail de Morrison, « elle transforme l'obscénité historique de ce qui « peut-être a été » en passé projectif, en une vision pleine de puissance de « ce qui pourrait être<sup>222</sup> ». Plus qu'une réflexion sur l'origine, ce roman traite donc de cette « sortie de la grande nuit. » Ainsi, nous croyons que la question que pose réellement Morrison à travers son retour sur les origines n'est pas d'où venons-nous, mais bien plutôt « que faut-il espérer? Que voulons-nous devenir<sup>223</sup>? »

---

220 Toni Morrison, *Invitée au Louvre*, *op. cit.*, p. 26.

221 Achille Mbembe, *op. cit.*, p. 17.

222 Homi K. Bhabha, *op. cit.*, p. 385.

223 Achille Mbembe, *op. cit.*, p. 241.

### CHAPITRE 3

#### DU REGARD AU VISAGE, UNE ÉPIPHANIE

Dans le premier chapitre de ce mémoire, nous nous sommes intéressés à l'importance du travail de mémoire afin de faire ressortir une part niée, voilée de l'histoire des États-Unis. Ce travail de mémoire, tel que nous l'avons défini, permet d'envisager le déclenchement d'une narration autre; d'une mise en récit d'où s'élève une réelle possibilité de parole. Ces réflexions sous-entendent bien évidemment que « rien de ce qui eut jamais lieu n'est perdu pour l'histoire<sup>224</sup>. » Faire l'état des lieux et du temps devient ainsi un travail sans fin, à jamais ouvert, et au travers duquel il importe que soient rendus visibles les « hommes sans nom »; « que soient exposés leur impouvoir même et leur puissance, malgré tout, à silencieusement transformer le monde<sup>225</sup>. » Nous sommes d'avis que l'œuvre romanesque de Toni Morrison travaille en ce sens, c'est-à-dire qu'elle montre « quelque chose comme des lignes de fuite vers la question des peuples » de même que l'importance d'accomplir une « parcelle d'humanité » (pour reprendre ici les mots de Didi-Huberman) en « rendant l'histoire racontable » dans « l'anticipation d'un parler avec d'autres<sup>226</sup>. » C'est d'ailleurs ce sur quoi nous insistions à travers le deuxième chapitre de cette étude : il s'agissait là de mieux comprendre les enjeux d'une telle prise de parole et l'importance de la reconnaissance d'un discours de l'altérité à l'intérieur même des frontières nationales.

Comme nous l'avons mentionné à plusieurs reprises, notamment au sujet des abus de mémoire, l'héritage de la violence fondatrice est indéniable lorsqu'il est question de rendre visible et lisible une part plutôt sombre de l'histoire américaine. Sans revenir sur les diverses causes du racisme qui s'instaure légalement vers le milieu du 17<sup>e</sup> siècle, nous dirons que celui-ci trouve sa puissance entre autres dans le langage qui réaffirme sans cesse une

---

224 Georges Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants, L'œil de l'Histoire 4*, Paris, Éditions de Minuit, 2012, p. 32.

225 *Ibid.*, p. 257.

226 *Ibid.*, p. 28.

hiérarchie purement basée sur la domination. Lorsque la violence fondatrice devient violence symbolique, le langage peut agir comme arme et il importe de rétablir un dialogue pleinement conscient de l'aliénation et capable de décentrement afin de mettre un terme à ce mouvement d'autorité et d'assujettissement. Cet appel à un dialogue autre fait de reconnaissance et de dévoilement est, en quelque sorte, un appel à une éthique de la parole porteuse de l'idéal d'un meilleur vivre ensemble. L'importance d'un tel travail de langage, comme nous le soulignons dans le précédent chapitre, se situe au cœur du projet d'écriture de Morrison. Ayant déjà fait état de plusieurs textes écrits par la romancière à cet égard, nous aimerions tout de même réitérer ce propos en analysant brièvement quelques passages du discours prononcé par Morrison lors de la remise du prix Nobel lui étant attribué en 1993. Ce discours, qui reprend quelque peu la formule du conte, insiste sur la mécanique de la violence symbolique de laquelle il est nécessaire de sortir pour être en mesure de faire advenir une réelle articulation des différences et un véritable dialogue « national ». Les mots prononcés alors à l'égard d'un langage raciste qui s'ignore sont durs et francs :

However moribund, it is not without effect for it actively thwarts the intellect, stalls conscience, suppresses human potential. Unreceptive to interrogation, it cannot form or tolerate new ideas, shape other thoughts, tell another story, fill baffling silences. Official language smitheryed to sanction ignorance and preserve privilege is a suit of armor polished to shocking glitter, a husk from which the knight departed long ago. Yet there it is: dumb, predatory, sentimental. Exciting reverence in schoolchildren, providing shelter for despots, summoning false memories of stability, harmony among the public<sup>227</sup>.

Elle poursuit en affirmant que cette violence symbolique limite le savoir et les échanges.

The systematic looting of language can be recognized by the tendency of its users to forgot its nuanced, complex, mid-wifery properties for menace and subjugation. Oppressive language does more than represent violence; it is violence; does more than represent the limits of knowledge; it limits knowledge. [...] Sexist language, racist language, theistic language – all are typical of the policing languages of

mastery, and cannot, do not permit new knowledge or encourage the mutual exchange of ideas<sup>228</sup>.

Ce triste usage du langage au service de la domination peut être contré de différentes manières, notamment par la fiction. Or, un élément reste à préciser dans la critique que soulève Morrison quant à cette notion de violence symbolique. En effet, il est important de remarquer ce que dévoile l'auteure de *A Mercy* : la force du langage se situe non pas dans l'habileté à décrire, déplacer ou substituer l'évènement (car jamais ne pourra-t-il vraiment le changer), mais bien plutôt dans son infixité ; sa capacité à multiplier les angles d'approche contestant ainsi les certitudes du récit linéaire. Faire bon usage du langage serait donc tenter sans fin de traduire l'ineffable, au-delà, comme nous l'écrivions, d'une parole simplement militante. Et cela prend tout son sens lorsque ce travail prend la forme d'une adresse, d'une ouverture à un dialogue. Toujours dans son discours, elle note :

The vitality of language lies in the ability to limn the actual, imagined and possible lives of its speakers, readers, writers. Although its poise is sometimes in displacing experience it is not a substitute for it. It arcs toward the place where meaning may lie. When a President of the United States thought about the graveyard his country had become, and said, "The world will little note nor long remember what we say here. But it will never forget what they did here", his simple words are exhilarating in their life-sustaining properties because they refused to encapsulate the reality of 600,000 dead men in cataclysmic race war. Refusing to monumentalize, disdaining the "final word", the precise "summing up" acknowledging their "poor power to add or detract", his word signal deference to the uncapturability of the life once and for all. Nor should it. Language can never "pin down" slavery, genocide, war. Nor should it yearn for the arrogance to be able to do so. Its force, its felicity is in the reach toward the ineffable<sup>229</sup>.

Tout se passe donc comme si le sens à révéler se trouvait au-delà de ce que les mots peuvent figer. C'est tenter d'entendre enfin ce qui bouge et fait écho dans la marge, soit le fameux « what moves at the margin<sup>230</sup>. » Dans le texte à l'étude, l'importance d'une parole éthique, d'une parole qui se conçoit et se discerne dans son rapport non violent et tout ouvert à l'Autre, prend corps dans l'au-delà des regards, dans ce que le philosophe Emmanuel

228 *Ibid.*, p. 3.

229 Toni Morrison, *Discours Nobel*, *op. cit.*, p. 3-4.

230 Titre d'une anthologie souvent cité dans les travaux sur l'œuvre de la romancière. (Toni Morrison, *What moves at the margin. Selected Nonfiction*, Mississippi: University Press of Mississippi, 2008, 215 pages.)



Levinas nomme l'épiphanie du visage. Levinas, qui écrit en 1961 un important essai intitulé *Totalité et infini* dans lequel il pose le problème du contenu de la relation intersubjective, nous rappelle que le pouvoir (soit le rapport de commandement et de domination) est aussi réducteur des différences. Pour lui, « le pouvoir est toujours faire l'autre à son image [...] et ce n'est ni dans le rapport du pouvoir, ni dans l'acte de connaissance ni dans l'expérience du manque que s'éprouve l'altérité d'autrui. La rencontre d'autrui relève d'un autre ordre de relation<sup>231</sup>. » Elle relève effectivement non pas de la connaissance, mais de la reconnaissance dirons-nous. L'Autre n'est donc pas, dans l'éthique levinassienne, ce dont nous parlons, mais plutôt celui avec qui nous parlons. Il importe alors de savoir y faire face pour mieux lire son visage, « expression par excellence » qui « formule la première parole<sup>232</sup>. »

L'expérience du visage telle que la réfléchit Levinas nous permet de comprendre autrement le rapport à l'autre dans la mesure où il appelle à une transcendance de la domination vers un idéal communicationnel fondé sur la « hauteur d'autrui » et un impératif de responsabilité. Le philosophe est d'avis que la structure essentielle et première de la subjectivité se fonde sur une exigence éthique; exigence qui s'entrevoit d'abord dans la nudité du visage engagé dans un face à face. Ce geste d'envisager est de l'ordre de la phénoménologie, car « la relation avec le visage peut certes être dominée par la perception, mais ce qui est spécifiquement visage, c'est ce qui ne s'y réduit pas<sup>233</sup>. » C'est que le visage ne peut être chosifié : il représente cette extériorité absolue et il échappe à toute forme de tentative de réduction du Même qui cherche à nier les différences. Le visage est « signification, et signification sans contexte », il est une adresse et il est porteur d'un savoir à déchiffrer.

Le lien avec autrui ne se noue que comme responsabilité, que celle-ci, d'ailleurs soit acceptée ou refusée, que l'on sache ou non comment l'assumer, que l'on puisse ou non faire quelque chose de concret pour autrui. [...] j'analyse la relation interhumaine comme si, dans la proximité avec autrui (et tout humain est, en ce sens, plus ou moins, visage), était ce qui m'ordonne de le servir. J'emploie cette formule extrême. Le visage me demande et m'ordonne. Sa signification est un ordre

231 Emmanuel Levinas, *Éthique et infini*, Paris, Fayard, coll. «biblio essai», 1982, p. 52.

232 Emmanuel Levinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, (1961), Paris, Fayard, coll. «biblio essai», 1990, p. 193.

233 Emmanuel Levinas, *Éthique et infini*, op. cit., p. 80.

signifié. Je précise que si le visage signifie un ordre à mon égard, ce n'est pas de la manière dont un signe quelconque signifie son signifié; cet ordre est la signifiante même du visage<sup>234</sup>.

Le visage parle et il invite non pas à la contemplation, mais au dialogue. C'est d'ailleurs ce que notait René Bolduc dans un article intitulé *Levinas et l'humanité du visage* en reprenant les grandes lignes des propositions philosophiques levinassiennes : le visage « est déjà une amorce de discours. Il parle sans ornements culturels. La parole vient nécessairement compléter cette première ouverture à l'autre. Elle procurera une plus grande signification au visage<sup>235</sup> ». Dans cette optique, la subjectivité se conçoit alors d'abord comme l'accueil de l'altérité : l'expérience du visage comme l'expérience de la vulnérabilité de l'autre, et solidairement celle du sentiment de ma responsabilité envers lui. Dans l'éthique levinassienne, ce visage qui refuse d'être contenu et qui incarne l'altérité radicale d'autrui dévoile une tension fondamentale de la relation. Cela n'est pas sans rappeler la relation consentie à l'autre que définissait Glissant. Le face à face dans lequel s'exprime donc ce visage interroge la réelle possibilité de dominer totalement autrui. Ainsi, l'extrême puissance et l'extrême vulnérabilité du visage en jeu dans le face à face donnent lieu à deux conséquences bien claires selon le philosophe : l'impossibilité de meurtre et l'obligation de bonté. En effet, pour Levinas, vouloir tuer l'Autre revient à vouloir le dé-visager, lui enlever la possibilité de nous remettre en question. Or, l'Autre nous transcende, comme nous le voyons dans cet extrait de *Totalité et infini* :

Ce regard qui supplie et exige – qui ne peut supplier que parce qu'il exige – privé de tout parce qu'ayant droit à tout et qu'on reconnaît en donnant [...] – ce regard est précisément l'épiphanie du visage comme visage. La nudité du visage est dénuement. Reconnaître autrui, c'est reconnaître une faim. Reconnaître autrui – c'est donner. Mais c'est donner au maître, au seigneur, à celui que l'on aborde comme « vous » dans une dimension de hauteur<sup>236</sup>.

234 *Ibid.*, p. 93-94.

235 René Bolduc, « Levinas et l'humanité du visage », *Le Devoir*, Montréal, 2 février 2013. ([www.ledevoir.com/societe/le-devoir-de-philosophie/369884/levinas-et-l-humanite-du-visage](http://www.ledevoir.com/societe/le-devoir-de-philosophie/369884/levinas-et-l-humanite-du-visage), consulté le 30 avril 2014.)

236 Emmanuel Levinas, *Totalité et infini*, op. cit., p. 73.

Reconnaître l'Autre dans l'épiphanie du visage serait alors reconnaître cette humble nudité d'autrui qui établit d'emblée un lien éthique; un lien qui en appelle, selon Levinas, à la bonté des hommes entre eux. Le visage se produit dans un geste d'humanité : il est « révélation de *l'autrement qu'être*<sup>237</sup> » hors des comparaisons du Même. Le visage oblige à reconnaître la nature parfaitement autre de l'Autre et c'est à cet égard que nous pouvons affirmer qu'il permet une réelle rencontre des peuples entre eux.

Pour qu'une véritable rencontre ait lieu, il importe donc d'assumer ce face à face essentiel : « C'est ma responsabilité en face d'un visage me regardant comme absolument étranger [...] qui constitue le fait originel de la fraternité. » C'est ainsi que je ressens son appel et que je deviens responsable<sup>238</sup>.

En écho à cette réflexion, nous aimerions souligner les premières phrases du roman à l'étude, phrases qui énoncent d'emblée la responsabilité au cœur du face à face. Tout se passe comme si Morrison nous donnait à lire, dès le début du récit, sa volonté d'entrer dans un nouvel échange en demandant « qui est responsable? » Et cette question se pose en sachant bien que « d'autres signes demandent plus de temps pour être compris<sup>239</sup>. » À cet égard, il est intéressant de lire le titre de l'œuvre à l'étude comme un appel à une véritable relation à l'Autre. En effet, *A Mercy*, qui signifie la compassion, l'indulgence ou encore la clémence, donne le ton à un récit qui met l'accent sur l'importance de « séjourner auprès des autres », pour reprendre ici les mots de Mbembe.

La revisite des origines de Morrison n'est donc pas sans conséquence : la ségrégation raciale qui s'étend jusqu'au milieu du 20<sup>e</sup> siècle aux États-Unis offre un contre-exemple à cette notion de face à face dans lequel peut advenir l'épiphanie du visage. En effet, parce que l'esclavage qui a eu lieu en Amérique a « chosifié » les hommes, il devenait bien difficile de reconnaître un visage (au sens où l'entendait Levinas) et de rendre compte de l'irréductible hauteur d'autrui. Il est possible d'affirmer avec Deleuze que le racisme « ne détecte jamais les particules de l'autre, il propage les ondes du même jusqu'à l'indistinction de ce qui ne se

237 Titre d'un autre essai important de Levinas : *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* (1974), Paris, Fayard, coll. : « biblio essai », 1990, 288 pages.

238 René Bolduc, *op. cit.*

239 Toni Morrison, *Un don*, *op. cit.*, p. 9.

laisse pas identifier (ou qui ne se laisse identifier qu'à partir de tel ou tel écart.) Sa cruauté n'a d'égal que son incompetence ou sa naïveté<sup>240</sup> ». Nous dirons donc que le racisme, parce qu'il est repli et intolérance, n'offre aucune possibilité d'envisager l'autre, préférant plutôt prendre racine dans l'obscurité du non-être. Cela n'est pas sans rappeler ce que W.E.B. Du Bois soulignait au sujet de la double conscience historique des Noirs américains. En effet et comme nous l'avons précédemment mentionné, le sombre voile de couleur procure « le sentiment de constamment se regarder par les yeux d'un autre, de mesurer son âme à l'aune d'un monde qui vous considère comme un spectacle, avec un amusement teinté de pitié méprisante<sup>241</sup>. » Il nous semble clair que Du Bois rend compte d'une expérience du visage qui n'advient pas; une expérience de la subjectivité et de l'intersubjectivité empêchée et « teintée de pitié méprisante. »

Nous sommes d'avis que le roman de Morrison offre plusieurs occasions de réfléchir à ce qu'implique l'épiphanie du visage, c'est-à-dire la réelle possibilité de rencontre avec l'Autre dans une prise de conscience profonde et lumineuse qui mène à une relation dans laquelle s'articuleraient les différences. C'est tout particulièrement le parcours de Florens qui nous permet de sonder ces enjeux. En effet, à mesure que s'écrit le récit de la petite esclave, se dessine plus précisément son regard, mais aussi, surtout, son visage. Cette trajectoire, bien qu'elle soit énoncée à rebours dans le roman, est d'abord celle du visage défait, qui nous oblige à prendre la mesure de la violence de l'assujettissement, jusqu'au visage retrouvé dans l'écriture d'une survivance qui entrevoit enfin sa destination. Nous aimerions, à cet égard, considérer trois extraits du roman qui constituent, en quelque sorte, les moments essentiels de cette reconquête. D'une certaine façon, il s'agit là de la poursuite du travail d'analyse amorcé dans les deux précédents chapitres, notamment dans la mise en lumière du regard comme dialectique. Nous pensons ici tout particulièrement à nos analyses du regard entre le forgeron et Rebekka Vaark ainsi qu'à la relecture originale du récit de Job.

Il y a donc deux constats bien clairs qui ressortent de l'étude du visage dans *A Mercy* : l'absence de visage synonyme de dépossession, et l'importance de la destination (l'adresse).

240 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 218.

241 W.E.B. Du Bois, *op. cit.*, p. 11.



Dans un premier temps, il importe de souligner le rêve que fait Florens au milieu de son récit; un moment qui symbolise le face à face et la reconnaissance empêchés. Ce rêve, motivé par l'abandon (« je ne peux pas être chassée une fois encore<sup>242</sup> », écrit-elle), n'est pas sans rappeler le portrait du « non-moi » que tente d'instaurer l'idéologie raciale telle que nous le définissions au chapitre précédent.

Je rêve un rêve qui se retourne vers moi. Je suis à genoux dans l'herbe tendre où perce la luzerne. Il y a une douce odeur et je me penche pour la humer. Mais le parfum s'évanouit. Je remarque que je suis au bord d'un lac. Le bleu du lac est plus bleu que celui du ciel, plus bleu que tous les bleus que je connais. Plus bleu que les perles de Lina ou les têtes de chicorée. Je l'aime tant que je peux m'arrêter. Je veux y enfoncer mon visage profondément. Je veux le faire. Qu'est-ce qui me fait hésiter, qu'est-ce qui m'empêche de prendre le bleu magnifique de ce que je veux? Je me force à m'approcher, à me pencher, je m'agrippe à l'herbe pour garder l'équilibre. Une herbe brillante, longue et humide. Aussitôt je prends peur quand je vois que mon visage n'est pas là. Là où devrait se trouver mon visage, il n'y a rien. J'enfonce un doigt et vois l'eau décrire des cercles. J'approche ma bouche assez près pour boire ou déposer un baiser, mais je ne suis même pas une ombre, là. Où mon visage se cache-t-il donc? Pourquoi cela? Peu après, Jane la Fille s'agenouille à côté de moi. Elle aussi regarde dans l'eau. Oh, ma précieuse, ne t'inquiète pas, dit-elle, tu vas le retrouver. Où, je lui demande, où est mon visage? Mais elle n'est plus à côté de moi. Lorsque je me réveille, a *minha mae* se trouve devant ton lit et cette fois son petit garçon c'est Malaik. Il lui tient la main. Elle bouge les lèvres dans ma direction, mais elle tient la main de Malaik dans la sienne. Je me cache la tête dans ta couverture<sup>243</sup>.

Ce rêve qui se retourne vers elle et fait écho est, en quelque sorte, l'amorce d'une prise de conscience de sa condition et de son impossibilité à entrer en dialogue avec le monde qui l'entoure. Ce bleu qu'elle souhaite atteindre, mais ne voit que de très loin, peut ici faire figure d'une espérance : l'horizon de la haine de soi apaisée et d'une montée en humanité. Le paysage décrit, paysage « en-visagé » dirons-nous, incarne cet Autre qui se défile du dialogue et qui ne fait d'elle rien de plus qu'une ombre. C'est dans le reflet de ce paysage refermé sur lui-même qu'elle réalise la disparition de son visage et comprend l'importance de se redonner figure – ne serait-ce que figure écrite – afin de réinvestir le portrait de l'humanité et d'être capable de rétablir un dialogue fait de reconnaissance. À cet égard, il est important de revenir

242 Toni Morrison, *Un don*, op. cit., p. 162.

243 *Ibid.*, p. 163.

sur le lieu d'écriture de la petite. La « maison qui parle en plein jour », qui est la dernière maison inachevée de son maître, est tapissée des mots formant son récit. Ces mots, creusés à même les murs, dessinent peu à peu les traits d'un visage défiguré, mais d'un visage tout de même : les rides et les cicatrices qui sont les traces d'une vie faite de dépossession et d'absence de reconnaissance. Se donner figure, une figure écrite, en recouvrant le sol de ses mots est certainement une façon d'insister sur l'importance d'entrer en dialogue : un dialogue enfin dénué de violence et offrant la possibilité d'envisager l'Autre. De plus, la révélation de l'analphabétisme du forgeron (qui est le premier destinataire) redirige le récit de Florens vers le seul lecteur, capable d'entendre cet espace qui parle et ces mots qui « ont besoin de s'envoler puis de tomber, de tomber comme des cendres<sup>244</sup>. »

Dans son dernier essai intitulé *Peuples exposés, peuples figurants*, Didi-Huberman réfléchit sur les enjeux de la disparition et de la survivance des peuples à travers leur exposition. Ce texte, et tout particulièrement le premier chapitre, fait référence à de nombreuses reprises aux propositions philosophiques de Levinas. En ce sens, la notion de face à face telle que nous l'avons précédemment décrite se trouve au cœur du questionnement de Didi-Huberman: « Comment saisir ce qui nous semble parcelle d'humanité, mais qui, en réalité, concentre dans un seul visage l'humanité tout entière, je ne dis pas l'humanité en général ou l'universelle humanité, mais bien l'humanité entièrement effective et intensément à l'œuvre dans le seul effort d'un seul instant pour lever les yeux vers l'autre<sup>245</sup> »? Ce que souligne ici le philosophe et historien de l'art, c'est la gravité et la puissance de l'au-delà du regard dans l'extrême fragilité des visages. Nous croyons que cette idée se trouve au centre du roman à l'étude. Nous avons déjà soulevé quelques exemples de paroles empêchées, mais qui s'expriment tout de même dans le regard (notamment l'exemple des regards des esclaves de la plantation Jublio<sup>246</sup>.) Or, la « gravité » des regards s'impose dès les premières pages du roman. En effet, l'abandon, qui sera l'épicentre du récit de la petite et qui contribuera à son sentiment de dépossession, se lit en premier lieu dans le regard de sa mère; regard qu'elle retrouvera dans le visage de toutes les mères. Déjà, il est possible d'y voir un visage qui

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>245</sup> Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 40.

<sup>246</sup> À la page 26 du mémoire.

parle, demande et ordonne; un visage et une parole qui ne cesseront de hanter Florens. On peut donc lire à la fin du premier tableau :

Mais j'ai un souci. Non pas parce que nous n'avons plus de travail, mais parce que les mères qui allaitent des bébés avides me terrifient. Je sais ce que disent leurs yeux quand elles font leur choix. Comment elles lèvent les yeux pour me regarder durement, en disant quelque chose que je ne peux pas entendre. En disant quelque chose qui est important pour moi, mais sans lâcher la main du petit garçon<sup>247</sup>.

Ce visage de mère qui parle et choisit, renvoie à cet au-delà du regard et tout se passe comme si derrière les yeux existait un monde inexploré. Cette idée était déjà bien présente dans d'autres romans de Morrison, notamment dans *Beloved* lorsqu'il est question de « connaître les choses qui se cachaient derrière les choses<sup>248</sup>. » Le visage agit alors en porte-voix, comme support à la parole qui a du mal à se dire. Ce « gros plan » sur le regard n'est pas sans rappeler l'idée du cadre resserré auquel réfléchit Didi-Huberman dans son essai. Bien que l'exemple du philosophe soit tiré d'une œuvre photographique, il nous semble intéressant d'examiner le texte fictionnel de Morrison avec ces mêmes mots. Voici ce qu'il dit relativement à la puissance du visage nu :

Il y aurait donc, au moins, deux manières différentes d'exposer l'humanité comme « parcelle », à la fois comme résidu exposé à disparaître et comme résistance ou survivance vouée à maintenir, malgré tout, son projet vital. La première de ces deux voies se fonde sur un état des lieux et, donc, procède selon un cadre élargi qui permet une sorte de montage : elle montre, en effet, le conflit de l'humanité comme « parcelle » et de ce qu'on appellera, comme il convient, le « cadre institutionnel » qui s'emploie à réduire les mouvements. [...] La seconde manière exige un cadre resserré [...] [et] ce qui se montre alors, c'est le conflit intrinsèque à l'humanité comme résidu, mais aussi comme force – fût-elle s'épuisant – de résistance. C'est le visage regardé dans son propre tumulte, dans son drame corporel, tellurique dirait-on, où luttent en tous les sens les forces du vivre encore et celle du périr déjà, dans la tension vitale vers autrui et le repli mortifère sur soi<sup>249</sup>.

C'est donc de cette manière que Morrison nous donne à voir des visages qui n'en finissent plus « d'adresser [leurs] questions, [leur] supplique, [leur] colère, [leur] refus, [leur]

247 Toni Morrison, *Un don*, op. cit., p. 15.

248 Toni Morrison, *Beloved*, op. cit., p. 59.

249 Georges Didi-Huberman, op. cit., p. 40-41.



énergie de survie<sup>250</sup>. » Morrison met en scène à de nombreuses reprises « des regards qui n'effraient pas, mais qui font mal<sup>251</sup>. » Des visages qui s'exposent et qui en appellent à l'Autre.

Le visage enfin retrouvé de Florens se produit dans le regard du forgeron; un regard qui lui donnera l'assurance et la force d'amorcer la narration de son récit. Avec lui, le face à face peut réellement débiter. Le visage de la petite pourra enfin refléter sa lumière et accentuer son ombre. C'est de manière presque cinématographique qu'est dépeinte la scène de leur rencontre :

Tu ne sais probablement rien du tout de ce à quoi ton dos peut ressembler, quoi que le ciel puisse contenir : le soleil, ou le lever de la lune. C'est là que je repose. Ma main, mes yeux, ma bouche. La première fois que je te vois, tu es en train de nourrir le feu avec un soufflet. Le brillant de l'eau glisse le long de ta colonne vertébrale et je me choque moi-même de me rendre compte que je voudrais bien la lécher. Je cours me réfugier dans l'étable pour tenter d'arrêter ce qui se produit en moi. Rien en dehors de toi. Mes yeux et non mon estomac sont la partie affamée de mon être. Il n'y aura jamais assez de temps pour regarder comment tu bouges. Ton bras se lève pour frapper le fer. Tu te baisses sur un genou. Tu te penches. Tu t'arrêtes pour verser de l'eau, tout d'abord sur le fer et ensuite dans ta gorge. Mais avant que tu saches que je fais partie de ce monde, je suis déjà tuée par toi. Ma bouche est ouverte, mes jambes sont molles et mon cœur est tendu à se rompre. La nuit vient et je vole une chandelle. Je porte une braise dans un bol pour l'allumer. Pour voir davantage de toi. Lorsque c'est allumé, je protège la flamme de ma main. Je te regarde dormir. Je regarde trop longtemps. Je suis imprudente. La flamme me brûle la paume. Je pense que si tu te réveilles et que tu me vois te regarder, je vais mourir. Je m'enfuis en courant, ne sachant pas alors que tu me vois bien te regarder. Et lorsqu'enfin nos regards se rencontrent, je ne meurs pas. Pour la première fois, je suis en vie<sup>252</sup>.

Dans cet extrait, « l'être au monde » advient dans le geste d'envisager. Les premières phrases nous rappellent le « singulier pluriel<sup>253</sup> » de l'aspect humain, c'est-à-dire la relation fondamentale et fondamentalement éthique à l'autre. Seul, le forgeron ne peut prendre conscience pleinement de son visage et de son corps, et cela, « quoi que le ciel puisse

---

250 *Ibid.*, p. 41.

251 Toni Morrison, *Un don*, op. cit., p. 85.

252 *Ibid.*, p. 48-49.

253 La formule est de Didi-Huberman, toujours dans *Peuples exposés, peuples figurants*, p. 86.



contenir. » Florens devient enfin visible et lisible dans le regard du forgeron et tout se passe comme si ces deux personnages devaient trouver hors d'eux-mêmes les moyens d'accéder à leurs propres visages. La sollicitation du visage de l'autre ouvre alors la possibilité d'une rencontre qui sait reconnaître et articuler les différences. C'est d'ailleurs ce que relevait Levinas au sujet du vivre-ensemble : « la véritable union ou le véritable ensemble n'est pas un ensemble de synthèse, mais un ensemble de face à face<sup>254</sup>. » Voir un homme dans l'expérience du visage participe donc très certainement à la recherche d'un véritable « home » au sens où le conçoit Morrison.

En somme, nous croyons qu'en faisant une place importante à une dialectique des regards qui sous-entendent le geste éthique du face à face et la reconnaissance de l'autre, Morrison dévoile l'exigence de retrouver la résistance et la survivance des peuples laissés dans l'ombre de l'histoire. Comme l'écrivait Didi-Huberman, « espérer voir un homme, ce serait donc remettre en jeu la nécessité d'une reconnaissance de l'autre, ce qui suppose de le reconnaître à la fois comme semblable et comme parlant<sup>255</sup>. » Cette écriture de la survivance, qui d'emblée semble illisible, se donne à lire dans le visage comme lieu, comme lien et comme épiphanie. Cet appel à une parole éthique, à un réel échange qui articule les différences et qui ne tente pas de réduire ou de dominer l'autre, nous permet d'entrevoir ce qu'Achille Mbembe nomme la politique de l'entrelacement; une politique qui pose les bases d'un nouvel humanisme.

---

254 Emmanuel Levinas, *Éthique et infini*, op. cit., p. 72.

255 Georges Didi-Huberman, op. cit., p. 13.

## CONCLUSION

*... les mémoires sont aujourd'hui en face des vérités du monde et le vivre-ensemble se situe maintenant dans les équilibres des vérités du monde. Les cultures contemporaines sont des cultures de la présence au monde.*  
Édouard Glissant et Patrick Chamoiseau

Avant de mettre le point final à cette analyse, nous aimerions revenir sur quelques éléments fondamentaux portant sur le travail de mémoire, l'écriture de la survivance et la politique de reconnaissance à l'œuvre dans *A Mercy*. Nous avons cru bon d'établir d'emblée le caractère douloureux et controversé des origines de la nation américaine, insistant sur le fait qu'une certaine forme de nativisme, c'est-à-dire un refus de l'étranger « pouvant porter atteinte à l'essence de ce qui est considéré comme américain<sup>256</sup> », était déjà en place à l'époque coloniale. Tristement, cette terre qui se voulait le refuge des marginalisés s'est rapidement avérée un lieu où l'exclusion et la domination de l'homme sur l'homme faisaient loi. La traite négrière atlantique, qui débute « officiellement » vers 1645, suivie de l'apparition des Codes noirs dans divers États, notamment au Sud, contribuèrent certainement à la déshumanisation de la population en esclavage. Bien qu'au terme de la Guerre de Sécession (1861-1865), les 13<sup>e</sup>, 14<sup>e</sup> et 15<sup>e</sup> amendements abolirent cette pratique d'assujettissement, ces nouvelles mesures ne suffirent pas à freiner l'esclavage déjà au cœur de l'économie de plantation. Cette trahison du peuple par lui-même, comme nous le notions en introduction, peut faire office de prémices aux manipulations de la mémoire nationale et à la falsification historique qui ont joué un rôle important dans l'édification d'une hiérarchie raciste basée sur la domination. Le discours de Frederick Douglass, premier esclave noir devenu philosophe et écrivain, nous a permis de constater l'étendue de la distance entre les peuples marginalisés et le reste de la population célébrant avec grand bruit le quatre juillet sans entendre « la mélancolique plainte<sup>257</sup> » qui faisait pourtant écho. Le texte de Douglass, d'une grande humanité, avait été écrit « pour ne plus que l'Amérique se fasse la solennelle

---

256 Sicard et Spill, *op. cit.*, p. 215.

257 Douglass, *op. cit.*, p. 154.

promesse de continuer à se mentir à elle-même<sup>258</sup>. » C'est donc dire combien l'esclavage, à travers le regard d'un esclave, ne pouvait et ne devait pas rester sous silence, dans l'ombre du récit national. Nous avons démontré comment plusieurs théoriciens, historiens ou littéraires ont tenté, à leur manière, de faire la lumière sur cette part de l'Histoire qui a pourtant fait violence et ségrégation jusqu'au milieu du siècle dernier. Toni Morrison est de ceux-là, œuvrant à inverser le concept de l'altérité et à exposer, par la fiction, le sort de ces existences « en périphérie<sup>259</sup>. » Par le refus de faire parler une seule voix et en faisant de la mémoire un véritable réservoir d'écriture, Morrison s'est approchée d'une définition de l'identité nationale qui ne se construit plus de façon négative par l'exclusion raciale, mais bien plutôt par la reconnaissance de l'apport des différentes cultures qui forment cette Amérique. En effet, parce que l'Amérique de la romancière est celle que lui ont léguée ses grands-parents, c'est-à-dire une Amérique qui oscille entre tristes répétitions de l'Histoire et espoir d'une vie meilleure, se dessine, à travers ses romans, un territoire négocié dans lequel évoluent des personnages doués d'une double conscience historique. Morrison ne prétend pas régler les conflits, mais bien plutôt écrire au-delà de la simple binarité noir/blanc à l'aide d'un langage qui s'évertue à dépasser la violence symbolique infléchie par la race. Pour ce faire, elle se doit d'ouvrir les murs « de la maison que le racisme a construit en Amérique<sup>260</sup>. » Dans *A Mercy*, la ferme des Vaark incarne cet espace à jamais inachevé et d'où peuvent s'élever d'autres voix. La ferme symbolise, en quelque sorte, l'idéal du pays à naître.

Afin de mieux comprendre les enjeux d'une telle revisite des origines, il nous semblait fondamental de démontrer l'importance du travail de mémoire à la base de ce que nous avons défini comme une écriture de la survivance. Nous avons pris soin de démontrer que Morrison use de la fiction afin d'ouvrir le temps passé et ainsi faire voir comment la mémoire a pu faire l'objet d'abus. En effet, c'est le travail de mémoire, cette dialectique entre une mémoire imposée et une résistance, qui permet la mise en lumière de la discontinuité d'avec le passé, pour ainsi faire ressurgir « ces étendues de silence où l'histoire s'est égarée<sup>261</sup>. » L'écriture de

---

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>259</sup> Morrison, *Conversations*, *op. cit.*, p. 55.

<sup>260</sup> Toni Morrison, « The house that race built », *op. cit.*

<sup>261</sup> Il s'agit là des mots de Glissant mis en exergue au chapitre 1.

Morrison, loin d'accomplir une visée commémorative, est mue par un désir de rendre compte de la complexité d'une réelle conscience historique. En outre, c'est de manière positive qu'est envisagé ce travail de mémoire à travers le roman à l'étude. Véritable plaidoyer en faveur d'un travail de mémoire qui permet d'articuler la dette du passé et l'héritage de la violence fondatrice aux promesses du futur, *A Mercy* nous laisse entrevoir l'horizon d'une mémoire apaisée, libérée de la hantise et des réminiscences. La mise en récit joue alors un rôle clé dans le contrôle de la charge négative de la mémoire ainsi que dans la possibilité d'ouvrir un espace de réparation. La finale du livre, tendue vers la vie, dépeint une « maison qui parle en plein jour », symbole d'une mémoire bien vivante.

La dialectique entre domination et liberté est certainement une thématique centrale du roman à l'étude. Elle permet de réfléchir à la complexe dynamique du sujet face à la nation. Cette dynamique fait écho aux notions d'appartenance, d'héritage et de reconnaissance. Les différentes définitions de l'« américanité » de Morrison, notamment celles évoquées dans son essai *Playing in the dark*, nous ont permis de mettre en doute l'homogénéité culturelle telle que présentée dans le récit national. Il s'agissait alors d'articuler la difficile appartenance au pays à une double conscience historique afin d'examiner le problème de la case sans clé qu'est l'Amérique. La notion d'étranger chez soi ou du « foreigner's home » nous a montré l'importance de « dépasser l'opposition radicale entre le propre et l'étranger<sup>262</sup>. » Cette « négociation » de l'appartenance ouvrait donc un espace liminal où les frontières internes de la nation se brouillaient pour faire place à une marge replacée au centre. C'est d'ailleurs en ces termes que Roland Walter évoquait le lieu interstitiel que crée la fiction de Morrison; un lieu où il est possible de réfléchir autrement le « vivre ensemble » : « Morrison's concrete utopian place where freedom means a borderless world of contiguous differences, a world-as-place where survival is based on cross-cultural contact rather than on separation and isolation<sup>263</sup>. » La conclusion du chapitre de Walter au sujet de la fiction de Morrison n'est pas sans rappeler le désir de communauté évoqué par la romancière dans son ouvrage sur les

---

262 Achille Mbembe, *op. cit.*, p. 240.

263 Roland Walter, *op. cit.*, p. 262.



différentes œuvres du Louvre. En effet, il y est question d'« un monde à partager et à même d'abriter les malentendus<sup>264</sup> » :

It is in the interstices between the outside and the inside, the shifting movement between location, dislocation, and relocation, that Morrison's creative writing produces and reproduces identity (formation) as a process of cultural dispossession and repossession of self in liminal, ambivalent, nonsynchronous valence : neither negativity nor positivity, neither deconstruction nor affirmation, and yet both. Meaning, then, is never stable but emerges in an open-ended inter – and intracultural reconfiguration – as – reconversion, a complex interplay of double consciousness [...] While double consciousness reveals, to use Certeau's phrase, "the truth that the Other always institutes the subject by alienating it", resulting from double vision reconceive cultural identity as a mutual sharing of cultural experience by different ethnic groups<sup>265</sup>.

C'est donc en termes de partage et de reconnaissance qu'il faut réfléchir sur la nation « clivée en son sein » pour reprendre ici les mots de Bhabha. C'est aussi ce que notait Étienne Leterrier dans une entrevue avec la romancière américaine à la suite de la parution de *Home* : « l'œuvre de Toni Morrison n'est pas que la fresque d'un être au monde noir : elle est sensible à la façon dont les cultures et les caractères se nourrissent réciproquement<sup>266</sup>. » La fiction de Morrison permet de « traduire les différences en solidarité<sup>267</sup> » et nous sommes d'avis que cet appel à une communauté « autre » fait écho à la fois à l'idée du Tout-Monde proposée par Édouard Glissant et à la pensée de l'entrelacement telle que l'introduit Achille Mbembe. En effet, ce Tout-Monde, fondé entre autres sur une poétique de la Relation, a comme prémices l'idée que « toute connaissance procède de la reconnaissance des peuples dans leur diversité<sup>268</sup>. » Pour faire « tout-monde », il importe donc que « chaque composante persiste<sup>269</sup>. » Glissant croit qu'il « convient de réévaluer la parole des poètes qui ont pressenti le "monde-comme-relation", le "monde-comme-totalité", par delà la logique des "découvreurs" qui n'ont su, dit-il, le penser que "comme-solitude", ou "comme-

264 Toni Morrison, *Invitée au Louvre*, op. cit., p. 14.

265 Roland Walter, op. cit., p. 263.

266 Étienne Leterrier, op. cit., p. 19.

267 Homi K. Bhabha, op. cit., p. 266.

268 Katell Colin, op. cit., p. 55.

269 Dominique Chancé, *Édouard Glissant. « Un traité du déparlé. » Essai sur l'œuvre romanesque d'Édouard Glissant*, Paris, Karthala, 2002, p. 10.

imposition"<sup>270</sup>. » Morrison qui, comme nous l'avons démontré, travaille le langage à la création d'un « nous » capable d'articuler les différences, s'ancre tout à fait dans la définition de ces poètes-penseurs du « devenir illimité. » En insistant dans ses essais et sa fiction sur l'idée qu'il faille « séjourner auprès des autres pour en appeler au monde<sup>271</sup> », l'auteur de *A Mercy* ouvre la voie à une pensée de l'entrelacement; ce que nous sommes tentés de considérer comme un nouvel humanisme. En outre, l'expérience du visage au cœur du roman à l'étude, nous permet de lire un appel à un dialogue fondé sur la « hauteur d'autrui » et à un rapport à l'autre qui transcende toute possibilité de domination.

Tout se passe donc comme si, derrière l'écriture de la survivance telle que nous l'avons définie tout au long de cette recherche, se dessine une volonté de communauté au sens où l'entendait Mbembe qui voyait, dans la critique postcoloniale, une possibilité de s'interroger sur une politique du semblable, c'est-à-dire sur « cette inscription dans le futur, dans la quête interminable de nouveaux horizons de l'homme par le biais de la reconnaissance d'autrui comme foncièrement homme<sup>272</sup>. » Cette volonté de communauté est, pour Mbembe, une volonté de vie :

Elle [volonté de vie] avait pour but la réalisation d'une œuvre partagée : se tenir debout par soi-même et constituer un héritage. [...] À l'époque, beaucoup étaient pourtant prêts à gager leurs vies pour l'affirmation de tels idéaux. Ceux-ci n'étaient en effet des prétextes ni pour esquiver le présent ni pour se dérober à l'action. Au contraire, tel un aiguillon, ils servaient à orienter le devenir et à imposer, par la praxis, une nouvelle redistribution du langage et une nouvelle logique du sens et de la vie. La communauté décolonisée cherchant à s'instituer sur les décombres de la colonisation, cette dernière n'était perçue ni comme un destin ni comme une nécessité. En démembrant la relation coloniale, le nom perdu remonterait à la surface, pensait-on. Le rapport entre ce qui avait été, ce qui venait de se passer et ce qui allait venir serait renversé, rendant possible la manifestation d'un pouvoir propre de genèse, une capacité propre d'articulation d'une différence et une force positive<sup>273</sup>.

---

270 Katell Colin, *op. cit.*, p. 71.

271 Achille Mbembe, *op. cit.*, p. 85.

272 *Ibid.*, p. 83.

273 *Ibid.*, p. 10.

Mbembe, pour qui « l'universalité n'est plus que l'autre nom du décentrement<sup>274</sup> », parle en termes de « décloison » du monde afin que se produise une montée en humanité. Cette montée en humanité est aussi une montée en visibilité et énonce l'importance du « pluriel de la singularité. » D'une certaine façon, la politique de l'entrelacement qui « repose sur le souci que nous porterons à l'unicité de chacun que le visage de chacun exprime<sup>275</sup> », pose les bases d'une critique de toutes formes d'universalisme qui ne sauraient reconnaître la différence. C'est ainsi qu'« en opérant une critique radicale de la pensée totalisante du Même, l'on pourra poser les fondements d'une réflexion sur la différence et l'altérité, d'une pratique de la convivialité, d'une esthétique de la singularité plurielle – cette multiplicité dispersante à laquelle se réfèrent sans cesse des penseurs tels qu'Édouard Glissant ou Paul Gilroy<sup>276</sup>. » À la lumière de ces derniers postulats, nous dirons donc que la revisite des origines de la nation américaine, telle que l' imagine Morrison dans *A Mercy*, s'engage aussi dans cette voie, proposant un humanisme rescapé de l'ombre, un humanisme comme résistance et un vivre-ensemble à redéfinir sans cesse.

---

274 *Ibid.*, p. 86.

275 *Ibid.*, p. 120.

276 *Ibid.*, p. 113.

## BIBLIOGRAPHIE

### a) Corpus étudié

MORRISON, Toni. *Un don*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2009, 193 pages.

### b) Corpus théorique

AGAMBEN, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2003, 189 pages.

ARMANET, François et Gilles Anquetil, « Le chant d'Obama », *Le nouvel Observateur*, no 2324, 2009, p. 18-20.

BARBÉRIS Pierre, « La sociocritique », *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Daniel Bergez et al. (dir.), Paris, Dunod, 1996, p. 121-153.

BAUER, Julien, « Commentaires sur Penser le devoir de mémoire », *Argument : Politique. Société. Histoire*, vol. 5, No 2, 2003, Printemps-Été. (consulté au [www.revueargument.ca/article/2003-03-01/245-commentaires-sur-penser-le-devoir-de-memoire.html](http://www.revueargument.ca/article/2003-03-01/245-commentaires-sur-penser-le-devoir-de-memoire.html))

BAYART, Jean-François, *Les études postcoloniales. Un carnaval académique*, Paris, éditions Karthala, coll. « Disputatio », 2010, 130 pages.

BAZIÉ, Isaac et Hans-Jurgen Lusebrink. *Violences postcoloniales. Représentations littéraires et perceptions médiatiques*. Berlin, Lit Verlag, coll. : « Littératures et cultures francophones hors d'Europe », 2011, 328 pages.

BECKER, Carl, *La Déclaration d'Indépendance. Contribution à l'Histoire des Idées politiques*, Paris, Éditions Seghers, coll. : « Vent d'Ouest », 1942, 288 pages.



BENJAMIN, Walter, *Œuvres. Tome I*, Paris, Gallimard, coll. : « Folio/Essais », 2000, 401 pages.

BESSIÈRE, Jean et Jean-Marc Moura, *Littératures postcoloniales et représentations de l'ailleurs. Afrique. Caraïbes. Canada*. (Conférence du séminaire de littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle), Paris, Honoré Champion Éditeur, 1999, 196 pages.

K. BHABHA, Homi. *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2007, 414 pages.

BOLDUC, René, « Levinas et l'humanité du visage », *Le Devoir*, Montréal, 2 février 2013. (consulté en ligne : [www.ledevoir.com/societe/le-devoir-de-philo/369884/levinas-et-l-humanite-du-visage](http://www.ledevoir.com/societe/le-devoir-de-philo/369884/levinas-et-l-humanite-du-visage))

BOWER, Maggie-Ann, « Acknowledging ambivalence : The creation of communal memory in the writing of Toni Morrison », *Wasafiri*, vol. 13, no 27, 1998, p. 19-23.

BRESSLER, Sylvie, « Le don », *Esprit*, no 6, 2009, p. 196-199.

BUSNEL, François, « Toni Morrison. Le racisme n'est pas naturel, il a été fabriqué de toutes pièces », *Lire*, no 374, 2009, p. 88-97.

CHANCÉ, Dominique, Édouard Glissant. « *Un traité du déparlé.* » *Essai sur l'œuvre romanesque d'Édouard Glissant*, Paris, Éditions Karthala, 2002, 277 pages.

CHAULET ACHOUR, Christine (dir.), *Frantz Fanon, figure du dépassement. Regards croisés sur l'esclavage*, Cergy-Pontoise, Encre Édition, 2011, 148 pages.

CHEVRIER, Jacques, *Littérature nègre. Afrique, Antilles, Madagascar*, Paris, Armand Colin, 1974, 300 pages.

COLIN, Katell, *Le roman-monde d'Édouard Glissant. Totalisation et tautologie*. Québec, Presses de l'Université Laval, 2008, 311 pages.

COMBE, Dominique. « Théorie postcoloniale, Philologie et humanisme. Situation d'Édouard Saïd », *Littérature*, Armand Colin, vol. 2, no 154, 2009, p. 118-134.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, coll. : « Critique », 1980, 645 pages.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *La survivance des lucioles*, Paris, Éditions de Minuit, 2009, 141 pages.

\_\_\_\_\_. *Peuples exposés, peuples figurants. L'œil de l'histoire 4*, Paris, Éditions de Minuit, 2012, 270 pages.

DOUGLASS, Frederick, *Mémoires d'un esclave*, Montréal, Lux Éditeur, 2007, 208 pages.

DOSSE, François, *Paul Ricoeur, Michel de Certeau. L'Histoire entre le dire et le faire*, Paris, Éditions de l'Herne, 2006, 141 pages.

\_\_\_\_\_, *Paul Ricoeur. Un philosophe dans son siècle*, Paris, Armand Colin, 2012, 256 pages.

EKBERG, Carl J., Grady Kilman et Pierre Lebeau, *Code Noir. The Colonial Slave Laws of French Mid-America*, Illinois: The Center for French Colonial Studies, Inc., 2005, 67 pages.

FANON, Frantz, *Peau noire, masques blancs*. Paris, Seuil, 1952, 240 pages.

FOESSEL, Michael et Olivier Mongin, *Paul Ricoeur*, Paris, Association pour la diffusion de la pensée française, 2005, 83 pages.

FOUCAULT, Michel, *Philosophie*. Anthologie établie et présentée par Arnold I. Davidson et Frederic Gros, Paris, Gallimard, coll. : « Folio/Essais », 2004, 940 pages.

GILROY, Paul, *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, Cahors, Éditions Kargo, 2003, 336 pages.

GLISSANT, Édouard, *L'Intention poétique*, Paris, Seuil, 1969, 254 pages.

\_\_\_\_\_, *Faulkner, Mississippi*, Paris, Éditions Stock, 1996, 360 pages.

\_\_\_\_\_, *10 mai. Mémoires de la traite négrière, de l'esclavage et de leurs abolitions*, Paris, Éditions Galaade, 2010, 48 pages.

GLISSANT, Édouard et LEUPIN, Alexandre, *Les entretiens de Bâton-Rouge*, Paris, Gallimard, 2008, 167 pages.

GRANT ROBERSON, Gloria, *The world of Toni Morrison. A guide to characters and places in her novels*, Connecticut, Greenwood Press, 2003, 264 pages.

GREENE BENJAMIN, Shanna, « The space that race creates: An interstitial analysis of Toni Morrison's "Recitatif" », *Studies in American Fiction*, vol. 40, no. 1, 2013, p. 87-106.

GREWAL, Gurleen, *Cercle of sorrow, lines of struggle: the novels of Toni Morrison*, Bâton Rouge, Louisiana state university press, 2000, 168 pages.

HALBWACHS, Maurice, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997, 304 pages.

HARRIS, M. A., *The Black Book*, sous la direction de Toni Morrison, New York, Random House, 2009, 224 pages.

HIDDLESTON, Jane, *Understanding postcolonialism*, Stocksfield, Acumen publishing, coll. : « Understanding movements in modern thought », 2009, 202 pages.

HILL RIGNEY, Barbara, *The voices of Toni Morrison*, Ohio, Ohio State university press, 1991, 127 pages.

HOLTON, Robert, « Bearing Witness: Toni Morrison's Song of Solomon and Beloved », *English Studies in Canada*, vol. 20, no 1, 1994, p. 79-90.

HORTON, James Oliver et Lois E. Horton, *In hope of liberty. Culture, community, and protest among northern free Blacks, 1700 – 1860*, New York, Oxford University Press, 1997, 340 pages.

KATTAN, Emmanuel, *Penser le devoir de mémoire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. : « Questions d'éthique », 2002, 154 pages.

LE GLAUNEC, Jean-Pierre et PICHÉ, Geneviève, *Quand le passé ne passe pas. Histoires et mémoires de l'esclavage : Québec, États-Unis, France et Afrique*, Québec, Éditions G.G.C., 2010, 178 pages.

LEVI, Primo, *Le devoir de mémoire*, Paris, Éditions Mille et une nuit, 1995, 96 pages.

LEVINAS, Emmanuel, *Éthique et infini*, Paris, Fayard, coll. : « biblio essai », 1982, 124 pages.

\_\_\_\_\_, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, (1961), Paris, Fayard, coll. : « biblio essai », 1990, 352 pages.

LHÉRÉTÉ, Annie et Jean-François Lhétéré, *Chronologie thématique des États-Unis*, Paris, Éditions Nathan, coll. : « Langues 128 », 1994, 128 pages.

LUBIANO, Wahneema, *The House That Race Built: Original essays by Toni Morrison, Angela Y. Davis, Cornel West, and others on Black Americans and Politics in America today*, New York, Random House, 1997, 336 pages.

M. LOGAN, Lisa, « Thinking with Toni Morrison's A Mercy (A Response to "Remembering the Past: Toni Morrison's Seventeenth Century in Today's Classroom") », *Early American Literature*, vol. 48, no. 1, 2013, p. 193-199.

MALCOLM X, *Sur l'histoire afro-américaine*, Bruxelles, Éditions Aden, 2008, 112 pages.

MARIENSTRAS, Élise et Naomi Wulf, *Révoltes et Révolutions en Amérique*, Neuilly, Éditions Atlande, coll. : « Clefs Concours – Histoire moderne », 2005, 224 pages.



MBEMBE, Achille, *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris, Éditions La Découverte, coll. : « Cahiers libres », 2013, 256 pages.

MIELLE de PRINSAC, Annie-Paule, *De l'un à l'autre. L'identité dans les romans de Toni Morrison*, France, Éditions Universitaires de Dijon, 1999, 424 pages.

MEMMI, Albert, *Portrait du colonisé, précédé du portrait du colonisateur*, Paris, Payot, coll. : « Petite bibliothèque Payot », 1973, 192 pages.

MOORE-GILBERT, Bart, *Postcolonial theory. Contexts, practices, politics*, Londres, Verso, 1997, 244 pages.

MORARU, Christian, « Reading the Onomastic Text: "The politics of the Proper Name" in Toni Morrison's *Song of Solomon* », *Names: A journal of Onomastics*, vol. 44, no 3, 1996, p. 189-204.

MORRISON, Toni, *Lecture and Speech of acceptance, upon the award of the Nobel prize for literature*, delivered in Stockholm on the seventh of December 1993, New York, Alfred A. Knopf, 2002, 33 pages.

\_\_\_\_\_, *Playing in the dark*, Paris, Christian Bourgois, 1993, 114 pages.

\_\_\_\_\_, *Conversations*, Jackson, University Press of Mississippi, 2008, 265 pages.

\_\_\_\_\_, « Récitatif », *Confirmation : An Anthology of African American Women*, Amiri Baraka (dir.), New York, Quill, 1983, p. 243-261.

\_\_\_\_\_, *L'œil le plus bleu*, Paris, Christian Bourgois, 1970, 220 pages.

\_\_\_\_\_, *Sula*, Paris, Christian Bourgois, 1973, 190 pages.

\_\_\_\_\_, *La chanson de Solomon*, Paris, Christian Bourgois, 1977, 474 pages.

\_\_\_\_\_, *Beloved*, Paris, Christian Bourgois, 1987, 380 pages.

\_\_\_\_\_, *Paradis*, Paris, Christian Bourgois, 1994, 364 pages.

\_\_\_\_\_, *Jazz*, Paris, Christian Bourgois, 1998, 248 pages.

\_\_\_\_\_, *Home*, Paris, Christian Bourgois, 2012, 154 pages.

\_\_\_\_\_, *Invitée au Louvre. Étranger chez soi*, Paris, Christian Bourgois, 2006, 156 pages.

MOURA, Jean-Marc, « Littérature et postcolonialismes », *Mouvements*, HS, no1, 2011, p. 29-35.

NEAL MAYBERRY, Susan, « Toni Morrison's A Mercy: Critical approaches ed. by Shirley A. Stave and Justine Tally », *African American Review*, vol. 45, no. 3, 2012, p. 463-466.

NORA, Pierre, *Les lieux de mémoire. Tome 1*, Paris, Gallimard, coll. : « Bibliothèque illustrée des histoires », 1984, 1642 pages.

\_\_\_\_\_, *Présent, nation, mémoire*, Paris, Gallimard, 2011, 420 pages.

PARAIRE, Philippe, *Les Noirs américains, généalogie d'une exclusion*, Paris, Hachette, coll. : « Pluriel », 1993, 240 pages.

P. FULTZ, Lucille, *Toni Morrison. Playing with difference*, États-Unis, Presses de l'Université de l'Illinois, 2003, 144 pages.

RAYNAUD, Claudine, *Toni Morrison : l'esthétique de la survie*, Paris, Belin, 1996, 127 pages.

REYES-CONNER, Marc Cameron, *The aesthetics of Toni Morrison: speaking the unspeakable*, Jackson, University press of Mississippi, 2000, 153 pages.

RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. : « Points », 2003, 720 pages.

\_\_\_\_\_, *Temps et récit 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, coll. : « Points », 1984, 300 pages.

\_\_\_\_\_, « L'identité narrative », *Esprit*, no 140-1, juillet-août, vol. 7-8, 1988, p. 295-314.

RIGNEY, Barbara Hill, *The voices of Toni Morrison*, Columbus, Ohio State university press, 1994, 206 pages.

RINN, Michael, *Les récits du génocide. Sémiotique de l'indicible*, Lausanne, Paris, Delachaux et Nestlé, 1998, 288 pages.

ROBIN, Régine, *Le roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Montréal, Le Préambule, coll. : « L'Univers des discours », 1989, 196 pages.

ROUSSO, Henry, « Mémoire et histoire : la confusion », *La hantise du passé*, Paris, Textuel, coll. : « Conversations pour demain », 1998, p. 11-47.

SICARD, Pierre et Frédérique Spill, *Regards sur l'Amérique. Approche documentaire des États-Unis*, Paris, Armand Colin, coll. : « U. Histoire », 2011, 304 pages.

SMOUTS, Marie-Claude, « La question de la mémoire postcoloniale », *Transcontinentales*, vol. 6, 2008, p. 91-94.

\_\_\_\_\_, (dir.), *La situation postcoloniale. Les postcolonial studies dans le débat français*, Paris, Presses de la fondation nationale des sciences politiques, coll. : « Références », 2007, 456 pages.

TODOROV, Tzvetan, *Les abus de mémoire*, Paris, Éditions Arléa, 1998, 63 pages.

WALTER, Roland, *Narrative Identities. (Inter)Cultural In-Betweenness in the Americas*. Allemagne, Peter Lang, 2003, 397 pages.

ZINN, Howard, *Une histoire populaire des États-Unis; de 1492 à nos jours*, Montréal, Lux éditeurs, coll. : « Mémoire des Amériques », 2010, 812 pages.